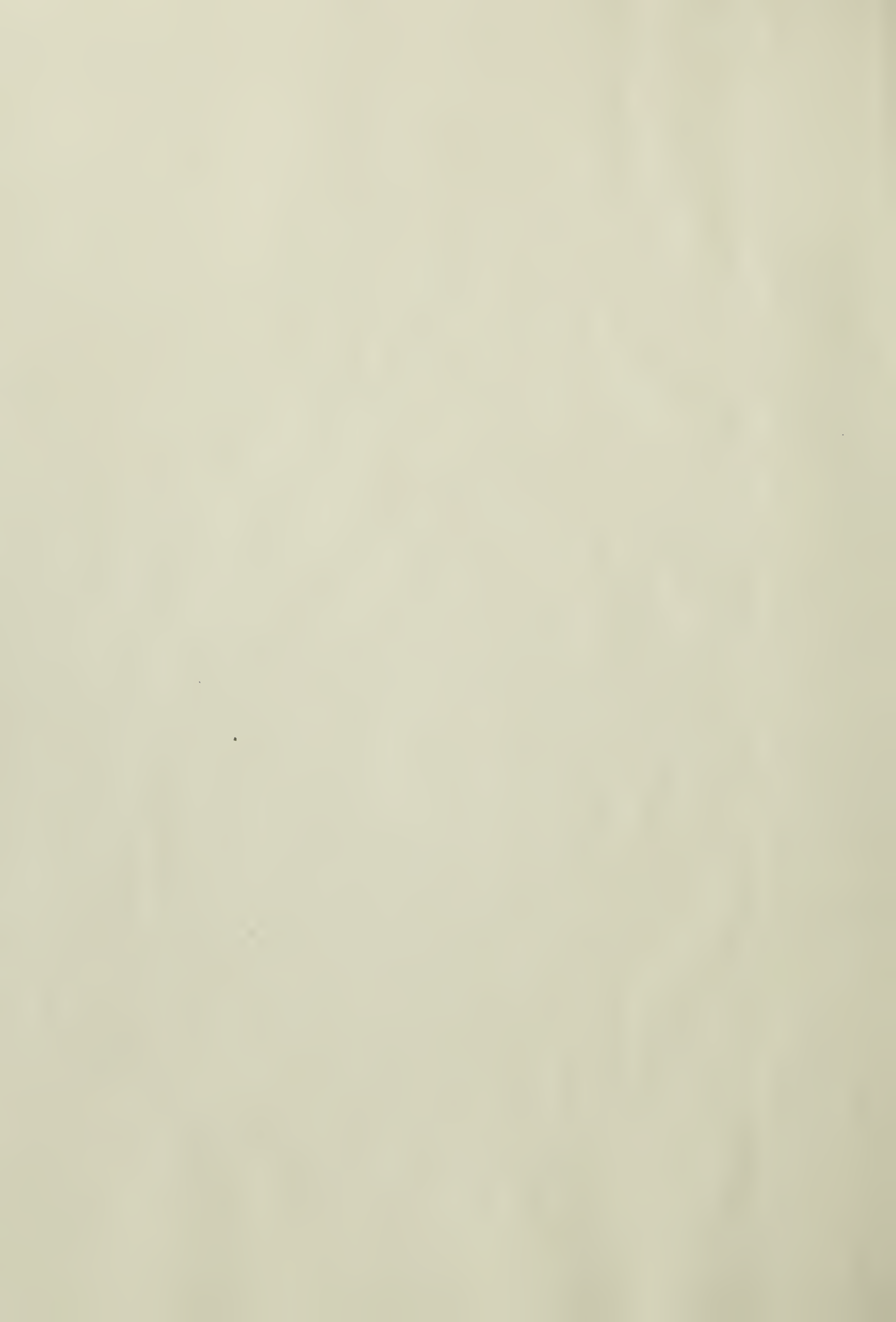






DER BAUERN-BRUEGEL

PIETER BRUEGEL DER ÄLTERE



NACH DEM KUPFERSTICH VON AEGID SADELER

DER BAUERN-BRUEGEL

VON

WILHELM HAUSENSTEIN

*

ZWEITE AUFLAGE



MIT 68 ABBILDUNGEN NACH GEMÄLDEN, KUPFERSTICHEN UND ZEICHNUNGEN

R. PIPER & CO., VERLAG, MÜNCHEN

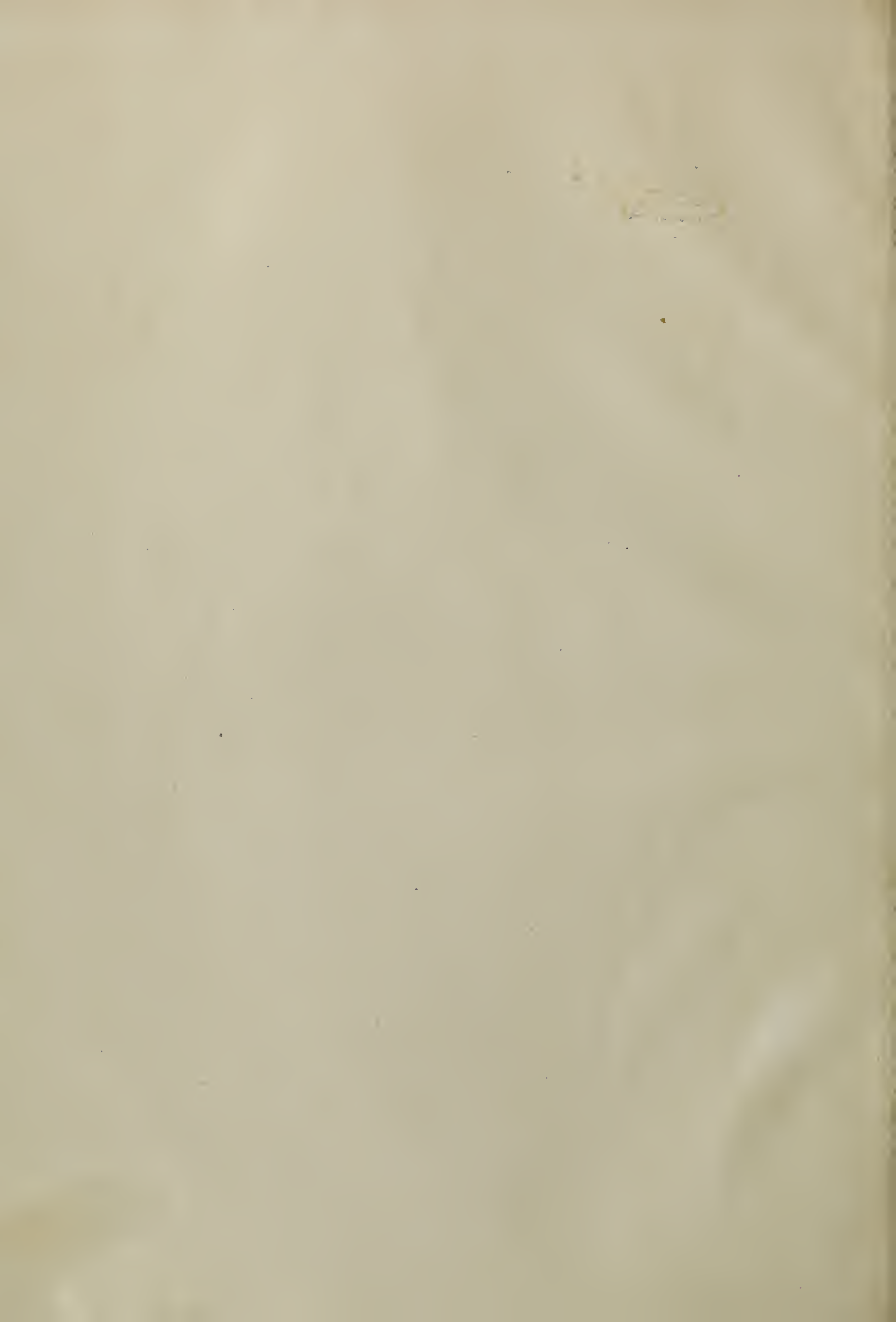
KLASSISCHE ILLUSTRATOREN

I. FRANCISCO GOYA. Von Dr. Kurt Bertels
II. WILLIAM HOGARTH. Von J. Meier=Graefe
III. LUKAS CRANACH. Von Dr. Wilhelm Worringer
IV. HONORÉ DAUMIER. Von Dr. Kurt Bertels
V. GRIECHISCHE VASEN. Von Dr. Ernst Buschor
VI. DER BAUERN=BRUEGEL. Von Dr. Wilhelm Hausenstein
VII. HARUNOBU. Von Dr. Julius Kurth
VIII. ROCOCO. Von Dr. Wilhelm Hausenstein
IX. DIE ALTDEUTSCHE BUCHILLUSTRATION. Von Dr. W. Worringer
X. DIE FRÜHMITTELALTERLICHEN MINIATUREN. Von Dr. H. Hieber

VORBEMERKUNG ZUR ZWEITEN AUFLAGE

Die zweite Auflage unterscheidet sich von der ersten, die vor zehn Jahren erschien, durch den neu eingefügten Passus über den „Sturz des Ikarus“, durch das (allerdings schon 1916 einer zweiten Ausgabe der ersten Auflage als Vorwort auf den Weg gegebene) Kapitel über „Bruegel den Belgier“, das hier als Schlußkapitel erscheint, durch eine Ergänzung der Bibliographie, durch die Beigabe des Ikarusbildes, des Sprichwörterbildes und einige Veränderungen in den Beschriftungen der Bilder. Im übrigen blieb die erste Form des Buches und zumal der ursprüngliche Text unverändert.

München, im April 1920. W. H.

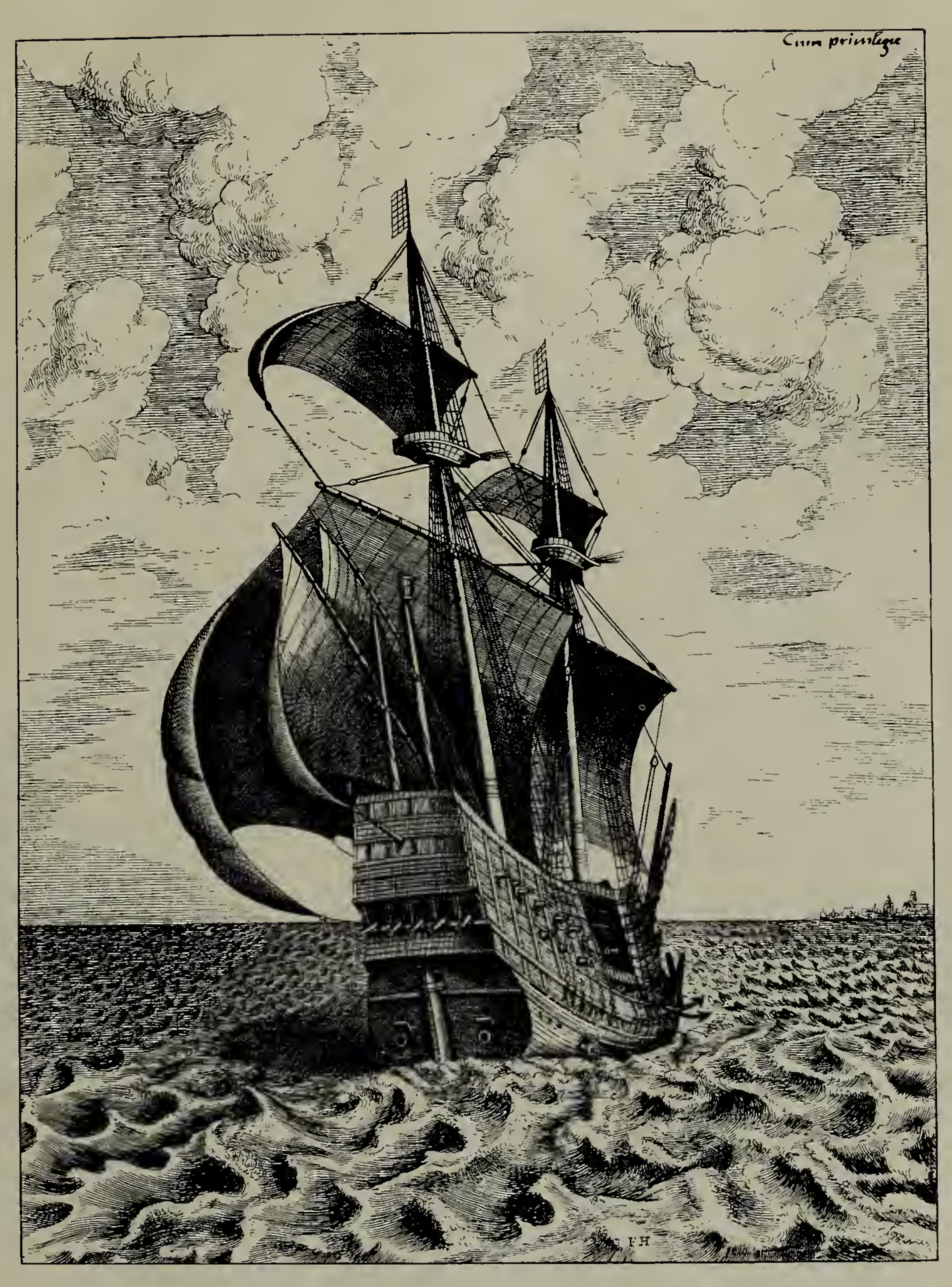


DER BAUERN-BRUEGEL

L a n d   u n d   L e u t e. Als der venezianische ambasciatore Marino Cavalli, der um die Mitte des 16. Jahrhunderts die Niederlande besuchte, in einer seiner geschliffenen Relazionen der ängstlich wartenden Signorie von den Dingen des Nordens Nachricht gab, da faßte er den stärksten Eindruck in ein lapidares Bekenntnis, das er seinem feierlichen Stolz mit Schmerzen abrang: „Ich trage Trauer, denn ich sah Venedig von Antwerpen überflügelt."

Unerhört war die Entwicklung der brabantischen Stadt. Im Wechsel zweier Generationen erhob sie sich, noch am Ausgang des 15. Jahrhunderts dem flandrischen Brügge kaum ebenbürtig, zum ersten Platz der Erde. Um 1550 verglich ein kosmopolitisches Sprichwort Antwerpen dem Demant im Ring der Welt. Die Anfänge solcher Größe waren ohne Pathos gewesen. Mit klüglichem Krämerinstinkt hatte sich die Gemeinde der Politik des deutschen Kaisers angeschmiegt, der sich Mühe gab, die habsburgische Herrschaft in den Landen Karls des Kühnen zu verankern. Als Kaiser Friedrich, die Gefangenschaft des Sohnes zu rächen, dem flandrischen Vorort den Hafen von Sluys verschloß, liefen die fremden Schiffe in die Mündung der Schelde. Und Maximilian selbst lohnte der Kaufmannschaft von Antwerpen ihre Ergebenheit mit Privilegien. Die Verfugung der Politik war dem natürlichen Gang der Dinge angepaßt. Der Ort, der zwischen der Atlantis und dem inneren Europa vermitteln sollte, konnte nicht günstiger gelegen sein. Die Atlantis aber war das Meer der neuen Zeit. Ruckhaft hatte die Entdeckung des Seewegs nach Indien die Bedeutung des Mittelmeers gesenkt; Venedig, das Jahrhunderte den Levantehandel geleitet hatte, verlor seine ergiebige Funktion plötzlich an Lissabon. Portugiesische Indienfahrer legten im bedeutungsvollen Jahre 1503 erstmals Gewürzfrachten auf den reinlichen Kais der Schelde nieder; antwerpische Großhändler zerstreuten die Ware nach allen Seiten des Erdteils. Der Zug der Entwicklung war unwiderstehlich. Alle europäischen Fürsten errichteten in Antwerpen Faktoreien. Die Fremden verließen das stürzende Brügge, um ihre Kontore in Antwerpen aufzumachen: die deutsche Hanse, die florentinischen Gualterotti, die Bonuisi von Lucca, die Spinoli von Genua, die Fugger und die Welser von Augsburg. Die Beziehungen der Stadt dehnten und vervielfältigten sich. Der Verkehr gewann Regel und Festigkeit. Anconas Schiffe kehrten nun in gemessenen Zeitabständen an, um Gewürze, Drogen, Zeuge und Farben abzuladen. Venedig schickte Zimmet, Nelken, Ingwer und Muskat, Ebenholz und Tapeten. Bologna und Florenz sandten köstlichen Brokat; von Neapel

kamen Rauhwaren, von Sizilien Südfrüchte und Süßweine, von Mailand damaszierte Waffen und große Mengen von Käse und von Reis. Deutschland sandte Silberbarren und Kupfererze, Rheinweine und Rohwolle, Frankreich Öle, Weine, Salz und Papier. Englische Segler trugen Zinn, Blei, Wolle und Schaffelle, spanische die erlesensten Perlen und Edelsteine und den ersten Sammet von Toledo; die Portugiesen erschienen mit Zucker, Konfitüren, Brasilholz und Chinawurzeln, die seegewohnten Skandinavier mit Holz, Salpeter, Pelzwerk, Fischen und Bieren. Polen und die südrussische Ebene entsandten gewaltige Getreidefrachten. Mit mehr als viertausend eigenen Seglern befuhr die Kaufmannschaft von Antwerpen die Meere der Welt, um die Schätze fremder Länder auf brabantischem Boden zu häufen. Um 1550 schwammen regelmäßig zweitausendfünfhundert Frachtschiffe auf der stattlichen Schelde nahe der Stadt; fünfhundert etwa wurden täglich ausgewechselt. Die Zeitgenossen erbebten vor Enthusiasmus, und ihre bewundernden Schilderungen sind uns lebende Zeugen längst verklungener Erregung. Der spröde Kastilianer Christobal Calvete de Estrella kapitulierte vor dem gewaltigen Rauschen der Weltstadt, die er nur mit Karthago zu vergleichen wußte. Gerne wanderte der Florentiner Ludovico Guicciardini auf den wohlgepflasterten Hafendämmen, um den brausenden Rhythmus der Arbeit zu hören. „Spannend und staunenswert ist dies Einladen und Ausladen und dies gewaltige Flußbild mit dem ewigen Wechsel von Ebbe und Flut, das doch ein einziger Blick umspannen kann; wundervoll ohne Übertreibung, zu jeder Stunde Menschen aller Sprachen und Nationen geschäftig um die Schiffe herumschwirren zu sehen und sich an der Mannigfaltigkeit der Güter zu ergötzen, mit denen sie handeln; wundervoll, so viele Arten von Schiffen zu betrachten, so viele technische Geräte und Methoden zu studieren, nach denen sie bewegt werden. Kurz — zu jeder Zeit findet man dort etwas Neues.“ Und doch war das alles nur ein Teil. Zweitausend Frachtwagen kamen allwöchentlich nur von Deutschland herein. Sechswöchentliche Freimärkte zogen zweimal des Jahres die Händler aller Länder herbei; dann wurde das Gewimmel fremder Laute, Sitten und Trachten zu jenem sinnebetäubenden Schauspiel, von dem Erasmus so lebendig geschrieben hat. Das Treiben an der vielsprachigen Börse, die täglich fünftausend Besucher sah, hatte auf der Welt nicht seinesgleichen. Hier verkehrten die Bankiers, vor denen die Könige Europas die Häupter entblößten; hier erwarb Anton Fugger das kolossale Vermögen, das zum sprichwörtlichen Maß unmeßbarer Reichtümer wurde. Aber der Effektenhandel hatte nicht das Gewicht des Warenhandels. Die Antwerper Wareneinfuhr betrug im Jahre 1550 etwa sechzig Millionen Mark modernen Geldes — innerhalb eines Jahrzehnts stieg sie auf dreihundertundneunzig. Die Ziffer ist — zumal bei der höheren Kaufkraft des Geldes von dazumal — ganz ungeheuer; aber sie ist glaubhaft. Und der Reichtum der



1. Schiff. Kupferstich nach Bruegel von Frans Huys. 1565.

Stadt eilte, sich in Zahl und Befinden der Bewohner und im architektonischen Bilde auszudrücken. Um die Mitte des 16. Jahrhunderts hatte Antwerpen um zweimalhunderttausend Einwohner. Wenn der rhetorische Reiz der Übertreibung den Neid des Venezianers aufwog, dann hatte Cavallis Hyperbel einiges Recht zu behaupten, in Antwerpen lebe kein Mensch, der in seiner relativen Lage nicht wohlhabend sei. Selbstverständlich, daß die weltmännische Négligeance des seidenen Kavaliers die Rotten der Armen übersah. Ihm verschlug es wenig, daß Karl V. den Armen verbot, das Kostüm der Leprosen zu mißbrauchen, denen das Monopol gelassen war, zu betteln und die Leichen einzuscharren, die vom Galgen faulten. Aber die Oberfläche der Stadt war blendend. 1561 begann Vriendt das stolze Renaissancerathaus. Die Straßen der Stadt boten ein Bild der Ordnung, der Solidität, des Bürgerbehagens — und in fatale Quartiere ging man nicht. Man freute sich der schönen Plätze, amüsierte sich bei jeder Gelegenheit und sah vergnügt den zierlichen, schöngeschwungenen Fregatten entgegen, die auf sauberen Kanälen die Stadt durchkreuzten und die Güter der unbezweifelbarsten Biedermänner mit Würde einhertrugen.

Eine Betrachtung, die künstlerische Leistungen als Glieder eines Kulturganzen zu sehen strebt und das notwendig Fragmentarische nur ästhetisch orientierter Problemlagerungen zu überwinden trachtet, kann das detaillierende Verweilen beim Wirtschaftsgeschichtlichen, beim Gemeingeschichtlichen nicht entbehren. Das Gemeingeschichtliche wird um so wichtiger, je stärker die Betrachtung dahin neigt, den illustrativen Gehalt einer Kunst zu verlangen. Das Illustrative ist immer kulturgeschichtliche Darstellung — oder doch kulturgeschichtliches Dokument. So glänzte die Kunst der belgischen Primitiven auf die wirtschaftliche Macht Brügges, Flanderns zurück — aus deren edelsten Impulsen dem wartenden Maler die Fülle der Kraft, der Ruhe, der Schaffenssicherheit zugewachsen war. Brügge versank. Der Reichtum wanderte nach Antwerpen und schuf dort die Lebensgrundlagen einer neuen Kunst, die ihn adelte. Ihr Name war Bruegel.

Längst erhob sich diese breit dahertretende Handelsbourgeoisie zu ästhetischen Ansprüchen. Guicciardini bewunderte die Galantise der Kleidung seiner Gastfreunde. Vor ihm rühmte Dürer die Freude des Antwerpers an der Person und an dem Werk des Künstlers. Überrascht empfing der wenig verwöhnte Nürnberger die liebenswürdige Huldigung des Magistrats; überrascht verfolgte er die nüancierte Pracht der Kirchen und Häuser — er, der köstliche Kleinigkeiten zu schätzen wußte wie wenige. „Zu Antwerpen spart man keine Kosten zu solchen Dingen, denn da ist des Geldes genug." Die Herren waren eine stattliche Sippe heiterer Bonvivants. Sie suchten das Beispiel des untätigen Stadtadels, der ihnen erfolgreicher als den Apparat feudaler Prärogativen in der Stadtverwaltung das Muster eines loyalen Genußlebens entgegenhielt. Die schimmernden Überlieferungen der



2. Der Sommer. Kupferstich nach Bruegel (Postum). Vorlagezeichnung von 1558.

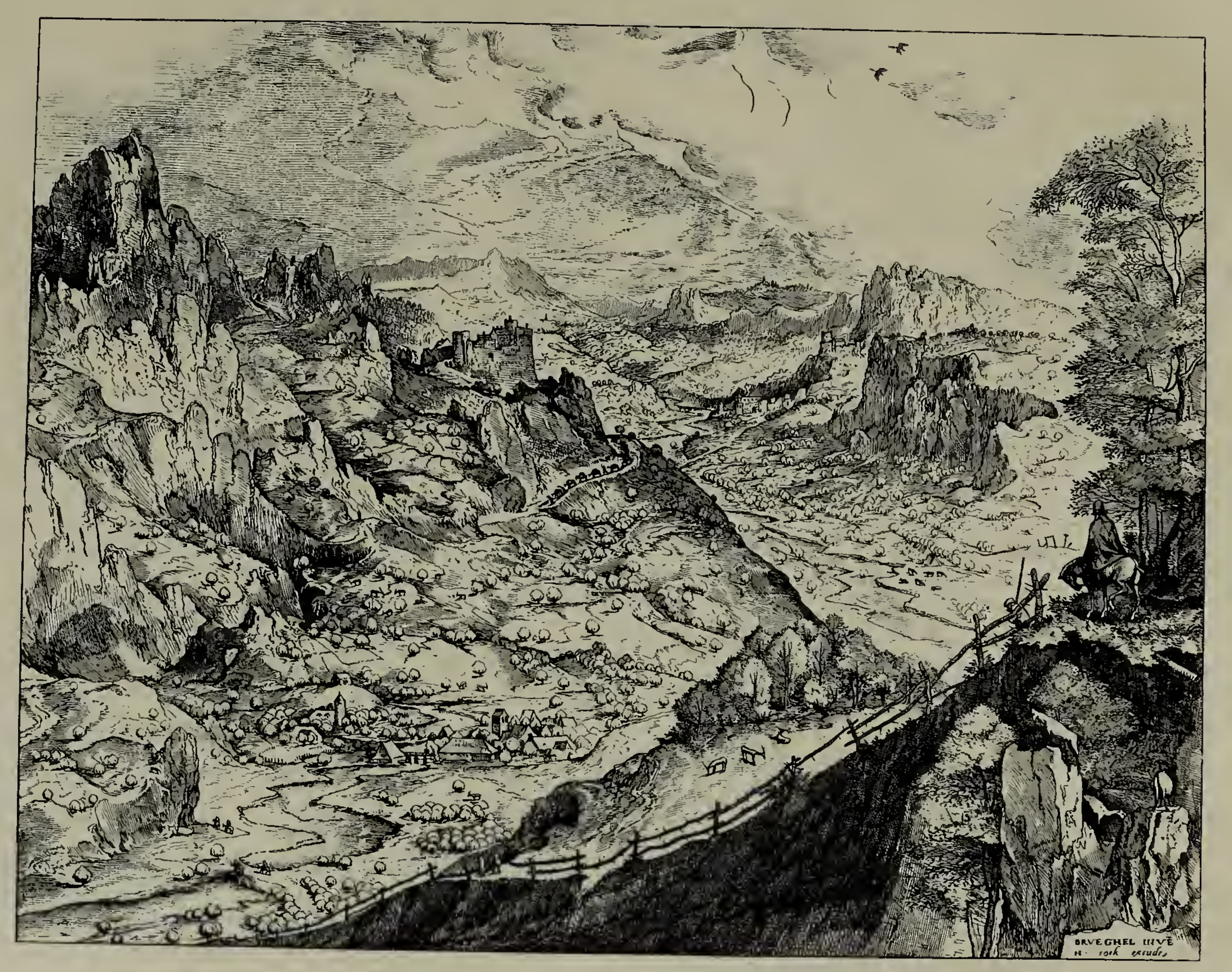
burgundischen Herzoge waren in diesem Volk unsterblich, weil sie seiner Natur entsprachen. Gern erinnerte man sich des prächtigen Hofes, wiewohl er soviel Bürgergeld gefordert hatte, gern des Feuers jener Farben, der üppigen Blüte jener Empfindungen, der überwältigenden Ursprünglichkeit jenes animalischen Humors. Der König war tot — er mochte leben! Jeder Tag war den Antwerpern willkommen, der öffentlicher Entfaltung des Reichtums Vorwand gab. Mit feistem Wohlgefühl schritt der kostbar gekleidete Bürger unter den Gildegenossen in der endlosen Prozession, aus der die steilen Kerzen von feinstem brabantischem Wachs, die frommen Silberposaunen der Urväter, die Fahnen der Bruderschaften und die Bilder der Heiligen hinaufragten. Mit der Zufriedenheit des sicheren Mannes sah er die Statue des fabelhaften Riesen Antigon über den Häuptern der Schreitenden; in ihr verkörperte die kunstgeübte Hand des Meisters Coeck van Aelst die Brutalität der Wegelagerer einer rechtlosen Vergangenheit. Keiner sparte das Geld, das spielkundige Freunde nötig hatten, um dem Ommegang die unterhaltende Zierde biblischer und allegorischer Tableaux zu verleihen. Aber der Glanz der kirchlichen Feste erblaßte vor der Pracht weltlicher Umzüge. Schützengildenfeste mit prunkenden Cortèges, mit sehr seriösen Sinnspielen und den massiven Rüpelszenen, die das Jahrhundert Shakespeares forderte, gaben der Stadt und ihren Schwesterstädten das Gepräge immerwährender Feiertage. Mit ästhetisch-philosophischen Ansprüchen sonderten sich literarische Bürgerklubs von dem gemeineren Geschmack der harmlosen Mehrheit. Der halb burleske, halb andächtige Ton der geistlichen Theater genügte den Rederykers nicht mehr. Sie verlangten nach spirituelleren Formen der Unterhaltung. Von der großen Freude der Renaissance an der Beweglichkeit des spekulativen Geistes, an der grammatischen Kultur der Alten und ihrer ewig formenschaffenden Einbildungskraft hingerissen, schufen auch diese biderben Hyperboräer ihr Ding von Humanismus. Gar artig agierten und dialogisierten die Antwerper Violieren und die anderen Kamers von Rhetorica auf dem großen Landjuweel von 1561, der das ganze literarische Niederland in Antwerpen versammelte, die offizielle Preisfrage, „wie man den Menschen zur Kunst erziehe". Da war ein Kommen und Gehen von feierlichen allegorischen Personnagen. Das Gerücht, die Dummheit, die Liebe, der Ruhm, die Arbeit, die Weisheit und viele andere bedeutsame Subjekte stritten mit dem Aufgebot aller antiken Requisiten vom Olymp bis zum Acheron und von Pythagoras bis Cicero um das „verlangende Herz" — denn nicht als schmachvoll-sinnliches Sonderwesen, sondern nur als erhabene, von allen Schlacken des Zufälligen gereinigte Abstraktion durfte der Mensch die Bretter betreten. Die Maler drunten im Publikum lauerten, ob sie den spitzen Geist dieser Erfindungen wohl in sauberen Kupfern verewigen könnten. Aber die schöngeistige Tournüre hatte ihre Zeit. Die Rüpelkomödie lag am Ende auch dem



3. Flußlandschaft. Federzeichnung mit Tinte von Bruegel. 1552. Paris, Louvre.



4. Der hinterlistige Vogelfänger. Kupferstich nach Bruegel von Hieronymus Cock.



5. Große Alpenlandschaft. Kupferstich nach Bruegel von Hieronymus Cock.

Rederyker näher als die humanistische Pointensuche. Als Kaiser Karl im Jahre 1549 den Prinzen Philipp in die Niederlande zog, damit er sich den künftigen Untertanen vorstelle, gaben sich die Brabanter Bouffons viele Mühe, dem dunklen Gesicht des Spaniers ein Lächeln abzugewinnen. Brüssel schlug alle Mitbewerber. In dem Zug, der vor dem Prinzen vorbeizog, wurde eine einzigartige Orgel mitgefahren. In ihre Pfeifen hatte man Kater gesperrt, deren Schwänze mit den Tasten verbunden wurden. Sooft der Organist, ein Kerl im Bärenfell, eine Taste schlug, wurde der Schwanz eines Tieres gezerrt, das nun mit dem jämmerlichsten Miauen antwortete. Eine verdächtig stilisierende Überlieferung behauptet, die seltene Vokalmusik habe über die Elemente der chromatischen Tonleiter verfügt. Die kleine Historie spricht Bücher. Sie zeigt am drastischen Beispiel, wie grobkörniger Reize dies humanistisch polierte Bürgertum bedurfte, um von Herzen vergnügt zu sein. Die gegebene Form der Unterhaltung war zuletzt doch der strotzende Unsinn der Narrengilde. Ungern genug mag der Magistrat von Gent im Jahre 1525 den Faschingsgenossen verboten haben, mit toten Katzen zu werfen. Diese Städter waren im Innersten Bauern geblieben. Wir sehen das seltene Schauspiel, daß ein überwiegend gewerbliches und kommerzielles Land eine plebejische Gesundheit bewahrt. Nicht aus müder Sentimentalität, sondern aus urkräftiger Wahlverwandtschaft suchte der lachende Niederländer dieses Jahrhunderts das offene Land.

Brabant ist sandig und eben. Ohne Hemmnis gleitet der Blick über weite Flächen, deren Ackerfurchen in gestreckter Perspektive einem gemeinsamen Ziel zufliehen. Erlen und Windmühlen messen den Weg zum Horizont, der immer in leichtem Dunst verschwimmt. Von je war der Bauer dieses Bodens ein Geschöpf von zähem Fleiß. Hartnäckige Arbeit zwang schon vor Jahrhunderten jener widerspenstigen Erde die unwahrscheinlichsten Leistungen ab. Dort war der Bauer früh eine wirtschaftliche Persönlichkeit. Noch im Mittelalter trat er aus der Leibeigenschaft in das geldwirtschaftliche Verhältnis des Zensiten über, der auf eigenem Boden oder doch als freier Pächter haust und dem Feudalen kontraktlich gemessene Zinsen zahlt. Er wurde auch auf diese Art sattsam ausgepreßt, aber er blieb der Neid der deutschen und der französischen Standesgenossen. Er liebte es, sein Selbstgefühl in klobigen Gelagen zu äußern. Mit der unfähigen Pedanterie nur verbietender Gesetzgebung suchte Karl Hochzeitsfeste und Kirmessen von allen Seiten einzudämmen. Er begrenzte die Zahl der Teilnehmer, verbot das Tragen edler Stoffe und endlich gar den Genuß des weißen Brotes. Zornig warf aber Bruegel dem Schulmeister eine frischere Parole zu. „Laet die boeren haer kermis houwen!“ Er behielt recht. Fleißige Beobachter haben zwar mit Herzenswärme festgestellt, daß Bruegels Bauern nur Schwarzbrot essen, nie seidene Bäusche tragen und die Zahl der Festgenossen immer in artigen



6. Hasenjagd. Originalradierung von Bruegel. 1566.

Grenzen halten. Aber der Italiener weiß, daß die bäuerlichen Feste blühten. Guicciardini versichert, daß sich kein vlämischer Bauer besann, „dreißig, ja vierzig Meilen zu laufen, um bei einem Schmaus mitzumachen". Die Wahrheit lag in der Mitte. Der Bauer schaffte hart; seine soziale und politische Geltung war sehr fragwürdig; aber er hielt darauf, sich oft und gründlich zu vergnügen.

Karl V. war ein kluger Fürst. Aber seine skeptische Überlegenheit sah nicht über den Horizont einer opportunistischen ragione di stato hinaus. Er war der politische Mathematiker, den das Zeitalter Machiavellis liebte. Der faule Hidalgostaat war auf die Niederlande angewiesen. Karl erkannte den Zusammenhang. Mit ahnendem Auge sah er aber auch den Moment kommen, wo die wirtschaftliche Kraft den politischen Abfall nach sich ziehen würde. Er meinte diesen Moment zu bannen, als er die bunte Vielfältigkeit der Niederlande reglementierte. Er hat dem Nachrichter unbedenklich fünfzigtausend niederländische Protestanten ausgeliefert. Aber er machte das mit einer gewissen Bonhomie; er wußte jederzeit den jovialen Landsmann herauszukehren — selbst wenn er die Jovialität verbot. Der Politik des Sohnes fehlte die Kunst der Übergänge. Sie war unvermittelt kastilianisch. Nie verband ein Fürst größere Autorität und Macht mit ähnlicher Trübheit des politischen und menschlichen Urteils. Die Herzogin von Parma wußte die Delirien des Absolutismus noch zu verhüllen. Und doch erlebte ihr Regiment den Bildersturm, die Verbrüderung eines ruinierten Adels mit der Geschäftspolitik der Handelsbourgeoisie, das Bündnis beider mit dem Protestantismus, dem viele fremde Händler und die Massen der einheimischen Unterschicht anhingen, und die Koalition der drei Potenzen mit den Zielen des niederländischen Hochadels, die sich im Kopf Oraniens zum klaren Plan der Befreiung der Provinzen sammelten. Aber wenn Granvella den zielbewußten Intrigen Wilhelms zum Opfer fiel, so Margarete dem heißen Trotz des Bruders, der ein Wunder politischer Weisheit zu vollbringen meinte, als er Alba in die kaum beruhigten Provinzen sandte und mit diesem Namen die Städte um Tausende entvölkerte. Alba nennt die heitere Nation „der beleidigten Majestät im höchsten Maße schuldig". Ein Spanier, der des Verbrechens der Notzucht schuldig ist, präsidiert einem Gerichtshof, der den Glanz der Majestät und der römischen Religion rehabilitieren soll. Der Herzog betet und konfisziert. Das Rad, der Scheiterhaufen, der Galgen wird zum Symbol der Zeit. Fröhliche Länder versinken in Gram und Asche. Antwerpen ist in wenigen Jahren gebrochen, und der ganze Südwesten fällt in die nächtliche Ruhe des Todes hinab, dem der Dominikaner harte Gebete nachsendet.

Wenn heute die Sonne über dem Platz der Tuchhalle von Ypern leuchtet, der die Menschen einlädt, sich in geschäftigen Massen zur Arbeit und zum Fest zu versammeln, dann schleichen müde Greise



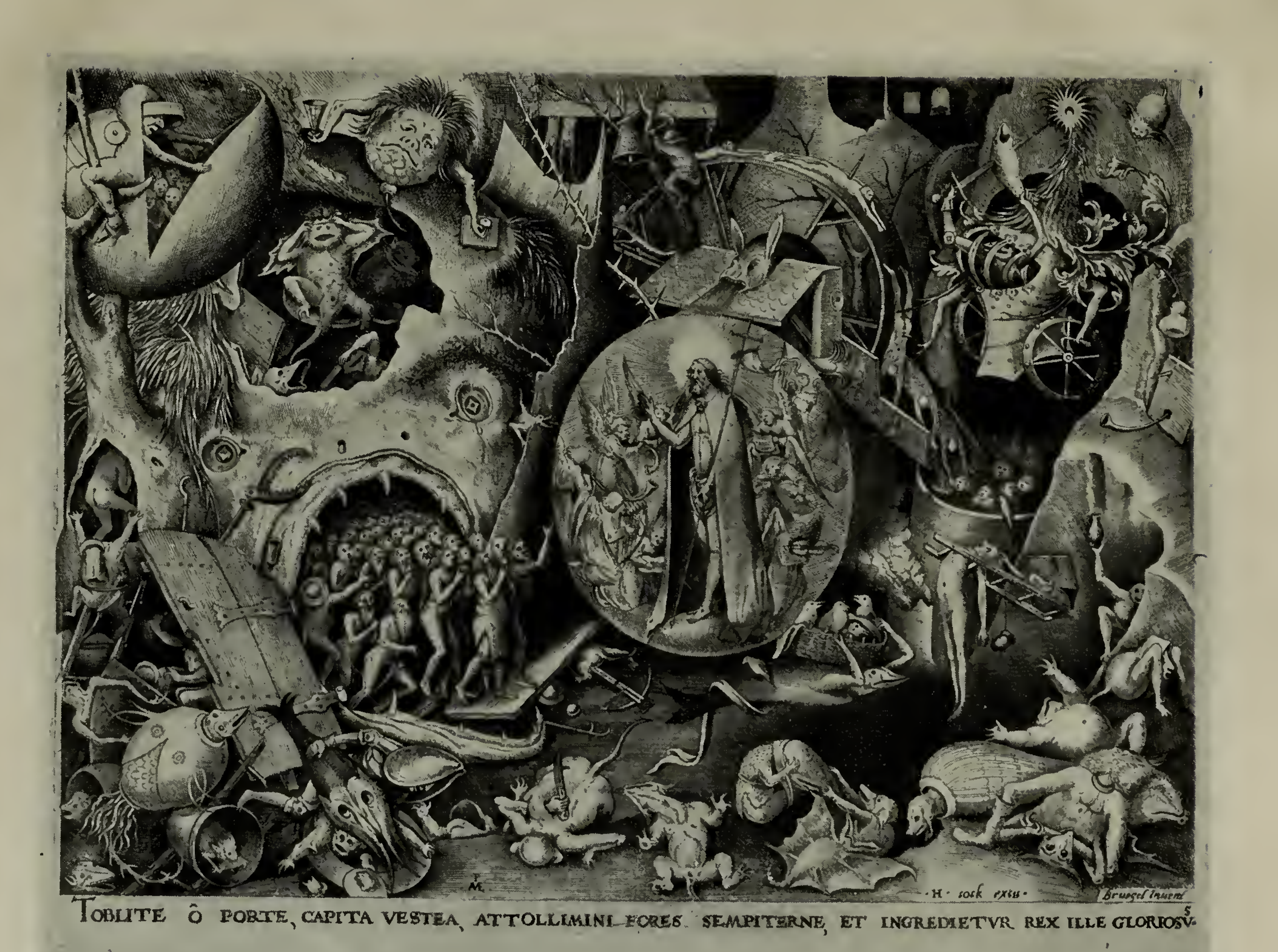
7. Teufel. Federzeichnung des 16. Jahrhunderts. München, graphische Sammlung.

über das plumpe Pflaster, und selbst die Strahlen des lauteren Mittags fangen sich in einem ungreifbaren Netz dauernder Dämmerungen.

Die Persönlichkeit. Der Name[1]) deutet auf die Herkunft. An der Dommel, einem Nebenfluß der Maas, liegt das Doppeldorf Kleine Bruegel und Groote Bruegel nahe einem Städtchen, das heute Bree heißt und vordem in latinisierender Art Brida oder Breda genannt wurde. Dies Dorf ist die Heimat des Künstlers. Was sich aus der Herkunft ergibt, wird von einer unverdächtigen Überlieferung eigens hervorgehoben: Bruegel stammte von Bauern. Er war ein Sohn jenes zugleich arbeitsamen und sinnlichen Geschlechts, das sich wortlos über einen armen Boden beugte, die ungefügen Glieder gerne in schweren Tänzen bewegte und seinen derben Kirmesgenüssen nicht leicht ein Ziel setzte. Wir wissen nicht, wie und wann Bruegel zur Malerei gelangte. 1551 wurde er als Freimeister in die Lukasgilde aufgenommen. Setzen wir die normale Lehrzeit von sechs Jahren, so hätte Bruegel 1545 begonnen. Das normale Alter des eintretenden Lehrlings war 15 Jahre: wir hätten hier ein Mittel, das zweifelhafte Geburtsjahr zu erschließen. Es wäre allerdings geraten, Bruegels Geburt um ein kleines Stück hinter das Jahr 1530 zurückzuschieben. Dem Bauernsohn mochte der Zugang zur Kunst schwerer sein als dem rascheren Städter. Eine liebenswürdige Anekdote Manders erlaubt, die Grenze auch nach unten zu bestimmen. Bruegel hat nach der Erzählung des Biographen als Malschüler nach patriarchalischer Sitte im Meisterhause gelebt und häufig die kleine Tochter des Lehrers, die er nachmals zur Ehe nahm, auf seinen Armen getragen. Das Stückchen Romantik enthält eine nüchterne Chronologie. Marie Coeck kam ehestens 1540 zur Welt. Wir werden einen Altersunterschied von 15 Jahren allenfalls plausibel finden und Bruegels Geburt nicht hinter das Jahr 1525 zurückversetzen.

Bruegels erster Lehrer war Peter Coeck van Aelst. Coeck war Schüler des Bernaert van Orley, der bei Raffael in der Lehre gewesen war. Coeck hatte Italien bereist und sich ganz der Bewunderung der Renaissance und des Altertums hingegeben. Er steht mit seinem Lehrer und seinen Zeitgenossen Floris, Coxie, Lombard, Heemskerk auf der Linie jener Flämen, die man romanisants oder italianisants zu nennen pflegt. Coeck war ein literarisch und ästhetisch sehr versierter Mann. Er übersetzte den Bologneser Architekten Serlio, resümierte den Vitruv, schrieb über Perspektive, lieferte dem Antwerper Rathaus den reichen Renaissancekamin und galt dem Magistrat als Orakel des guten Geschmacks. Skizzen zu Vitraux und Tapeten zeigen einen ziemlich faden Dekorateur. Türkische Krokis, die zu Konstantinopel nach dem Leben gezeichnet wurden, sind sein bestes Vermächtnis; sie dienten lange allen Bibelmalern — auch Rembrandt — als Kostümvorlagen. Sicher hatte Bruegel bei Coeck, in dessen Werk-

[1]) Sprich Bröchel mit weich gurgelndem ch.



8. Die Vorhölle. Kupferstich nach Bruegel von Peter van der Heyden. 1561.



9. Die „dulle Griete“. Gemälde von Bruegel. Um 1564. Antwerpen, Sammlung Mayer van den Bergh.



10. Der Triumph des Todes. Gemälde von Bruegel. Um 1564. Madrid, Prado.



11. Die großen Fische fressen die kleinen. Kupferstich des Peter van der Heyden nach einer Zeichnung von Bruegel, die nach einem Gemälde von Bosch gemacht wurde. 1557.

stätte jede Technik zu Hause war, reichlich Gelegenheit, eine gewandte Hand zu erwerben; vielleicht entstand damals seine Vorliebe für die Temperafarben, mit denen man in Coecks Atelier die dekorativen Entwürfe fertigte. Mehr als technische Förderung hat Bruegel dort schwerlich gehabt.

Coeck starb Ende 1550. Etwa ein Jahr vor seinem Tode war er nach Brüssel gezogen, um dem Hof nahe zu sein, der den arbiter elegantiarum der Antwerper Empfangsfestlichkeiten von 1549 gern beschäftigte. Seitdem stand Bruegel in unaufgeklärten Beziehungen zu Hieronymus Cock, der führenden Persönlichkeit in der niederländischen Chalkographie des 16. Jahrhunderts. Wir wissen nicht, ob Bruegel bei Cock noch förmlich in die Lehre ging, oder ob er mit dem Verlag sofort als freier Mitarbeiter liiert war. Jedenfalls war Bruegel in bildsamen Jahren abermals einem Manne ausgesetzt, der die Richtung seines Geschmacks von Italien empfangen hatte. Auch Cock war in Rom gewesen — auch er war enragierter Raffaelit. Nach einigen Malversuchen hatte er sich frühzeitig der Tätigkeit des reproduzierenden Graphikers zugewandt. Im Jahre 1546 eröffnete er in Antwerpen die berühmte boutique aux quatre vents. Wer in Antwerpen ästhetische Prätensionen machte, verkehrte in diesem lebhaften, anregenden Hause. Mit dem Eifer des Kunsterziehers, der das Glück hat, einer Mode zu begegnen, gab Cock Stiche nach Raffael, Bronzino, Sarto, Giulio-Romano, Michelangelo, Tizian und anderen Italienern.



12. Allegorie der Geduld. Kupferstich nach Bruegel von Peter van der Heyden. 1557.



13. Allegorie der Faulheit. Federzeichnung mit Tinte von Bruegel. 1557. Wien, Albertina.



14. Allegorie der Wollust. Kupferstich nach Bruegel von Peter van der Heyden. 1558.

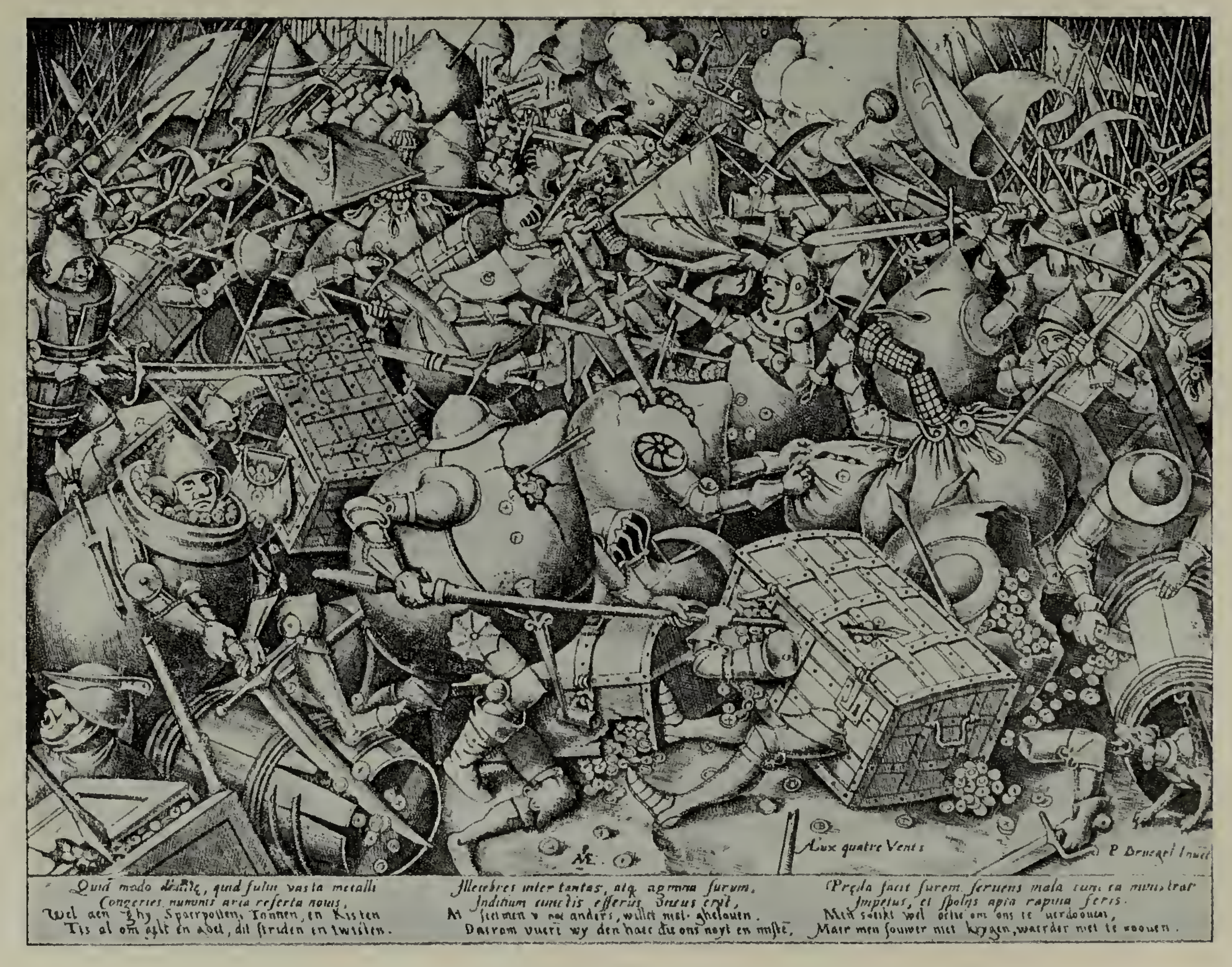
Er beschäftigte eine Reihe von Gehilfen. Unter ihnen war Bruegel. Wir wissen nicht, auf welchem Gebiete Cock den jungen Künstler verwandte; aber wir dürfen sicher sein, daß er nicht auf den Versuch verzichtete, Bruegel auf den Modegeschmack zu verweisen, der sich an der Art der Italiener orientierte. Eine Anregung Cocks mag Bruegel bewogen haben, die italienische Reise anzutreten, die seit Jan Gossart zur Tradition der Flämen gehörte. Bruegel scheint unmittelbar nach der Freisprechung aufgebrochen zu sein. Im Jahre 1553 weilte er in Rom; wir haben den Ausweis in zwei unzweideutig signierten Stichen. Aber der rassige Eigensinn des nordischen Bauern lehnte die Einflüsse ab, die vielen seiner Landsleute von den Kunstwerken der Italiener zuströmten. Bruegel verhielt sich zum Kulturbegriff Rom wie Jahrhunderte nach ihm Corot, der am Tiber mit einer hartnäckigen Ausschließlichkeit nach der Natur skizzierte — als ob er an den Ufern der Seine säße. Bruegel brachte ein dickes Skizzenbuch nach Hause, auf dessen Blättern er die milden Linien italienischer Landschaft und die leidenschaftlichen Vertikalen der Tiroler Alpen mit der ungebrochenen Unmittelbarkeit naiver Augen festgehalten hatte. Verzärtelte Zeitgenossen formten ein Epigramm, das halb als Malice gemeint war. Sie sagten, Bruegel habe Berge und Felsen verschlungen und sie zu Hause auf die Bildtafeln gespieen. Wir erblicken in diesem doppelsinnigen Bonmot, das den unbedenklichen Naturalisten von der mit schlechtbegriffener Renaissanceästhetik gebändigten Gemeinschaft der Heiligen um Floris sondern sollte, das unfreiwillige Kompliment, das Bruegels Originalität, seine Ehrlichkeit, die Unbefangenheit seiner Künstlerschaft verdiente. Aber jener Witz enthielt eine Übertreibung. Unmöglich konnte der junge Meister ganz unberührt von dannen gehen. Schon Mariette nahm wahr, daß Bruegels erste landschaftliche Kompositionen Studium der tizianischen Landschaftskunst verraten. Unter den Händen Mathieu Cocks, des Bruders des Verlegers, war diese Kunst zur stereotypen Mache geronnen; er mag den Fahrenden an Tizians Art herangeführt haben, die Bruegels Anfängen unter allen italienischen Möglichkeiten am ehesten entsprach und noch in den Werken der Reife vernehmlich anklingt. Vielleicht, daß auch Michelangelos mächtig organisierte Bewegungen den jungen Meister ergriffen. Ein Kupferstich, den wir — so spät er herauskam — auf frühe Konzeptionen verweisen dürfen, läßt sich an, die Hauptfigur mit dem brüsk über den Bildrand herausfahrenden Bein zu einer fremdartig heroischen, verdächtig großartigen Architektur aufzubauen. Kann man sich Unwahrscheinlicheres denken als den flämischen Bauer, der in der Campine michelangeleske Posen stellt? (Abb. 2.) Aber es bliebe für das künstlerische Urteilsvermögen Bruegels und für die Tiefe seines Temperaments gleich charakteristisch, wenn er sich nur den beiden größten Italienern seines Zeitalters vertrauen wollte.



15. Der Krämer wird von den Affen geplündert. Kupferstich nach Bruegel von Peter van der Heyden. 1557.



16. Der Goldmacher. Kupferstich nach Bruegel von Peter van der Heyden. Um 1559.



17. Der Krieg zwischen den Kassenschränken und den Sparbüchsen. Kupferstich nach Bruegel von Peter van der Heyden. 1563.



18. Jeder sucht seinen Profit. Kupferstich nach Bruegel von Peter van der Heyden. Um 1558.

Eine lustige Geschichte läßt wissen, wie Bruegel dem modischen Italienerkult gegenüberstand. Vredemann van Vries, dessen solenne Palastprospekte die kokette Bosheit kunsthistorischer Gruppierung neben die Bruegelbauern des Wiener Hofmuseums brachte, malte die elegante Perspektive einer Renaissancevilla. Bruegel kam hinzu, als der Maler abwesend war, nahm Pinsel und Palette und setzte dem Unglücklichen ein dralles Bauernpaar von offenkundig unanständigen Absichten in eine feierliche Türnische. Alle Welt lachte, Vredemann war wütend, der Besteller entzückt. Das populäre Impromptu mag Bruegel den Übernamen Viezebruegel eingetragen haben. Aber es zeigt nicht nur den Bouffon Bruegel und den Bouffon Publikum — es bedeutet den Protest der Rasse gegen den Import.

Die Reise führte Bruegel bis an die Meerenge von Messina, die er skizzierte und den Atlanten des 17. Jahrhunderts hinterließ. Gegen die Mitte des Jahrzehnts arbeitete Bruegel wieder in Antwerpen. Aus Reisekrokis und stilistischen Erinnerungen schöpfte er die Vorlagen zu einer Folge großer Landschaften. Aber bald führte ihn der Eifer der Lehrjahre ganz anderen Dingen zu.

Hieronymus Bosch rief den nationalen Instinkten des jungen Künstlers. Bruegel scheint diesen Weg gefunden zu haben, ohne die Sympathien des Verlegers zu befragen. Cock war allerdings trotz seines ausgeprägt italienischen Normalgeschmackes klug genug, gegen anders geartete Bedürfnisse tolerant zu sein.



19. Das Ferkel muß in den Kofen. Kupferstich nach Bruegel von Jan Wierix. 1568.

Le coq doit au public
les mets les plus variés,
le rôti et le bouilli . . .

Er hatte Bruegels Griff in den Schatz heimatlicher Überlieferungen nicht zu bereuen; das Genre rentierte sich. Und Zeitgenossen wie Nachgeborene schuldeten dem jungen Meister Dank, der mit ernsten Taten den Eigenwuchs der flämischen Kunst verkündet hat. Gewisser als die Beziehung zu den Italienern war Bruegels Verhältnis zu Bosch ein Verhältnis freiwilligster Unterordnung. Wenn ein Maler den Vorzug besitzen soll, Bruegels Lehrer zu heißen, so ist es Bosch. Die Kunsthistoriker glauben, den literarischen Beleg in den Kommentaren Guevaras gefunden zu haben. Es bedarf dieser fragwürdigen Auskunft nicht, wo sinnenfälliger Inhalt überlieferter Kunstwerke selber spricht. Persönliche Beziehungen sind chronologisch ausgeschlossen.

Boschs Persönlichkeit ist uns durch eine beträchtliche Menge der eindringlichsten Spezialstudien einigermaßen geklärt. Der Spezialist der Diablerie weitet sich für uns zusehends zum universalen Träger einer realistischen Revolution. Aber noch hat niemand in die heimlichsten Gänge dieses Selbstbewußtseins hinabgeleuchtet. In fragender Anonymität steht Boschs Oeuvre vor uns — soviel man uns auch sagte. Wir dürfen uns vielleicht unterfangen, anzudeuten, was dies Schaffen objektiv gewesen ist: aber wir wissen nicht, ob der Meister die Tragweite dieses Schaffens begriff. Zwar entscheidet das Maß der Selbstverständigung nie über den endgültigen Wert einer Kunst; dennoch ist die Frage kunstgeschichtliches Problem, und man mag ihr mit verschärftem Interesse nachgehen, wo in der Vergangenheit Altes zusammenbricht und Neues sich ankündigt. Ist Boschs Schaffen Programm? Ist es Trieb? Wir sehen in einen jener subtilsten Augenblicke, in denen die Eigenbewegung historischer Entwicklung den Geist des einzelnen streift. Versteht er die Stunde? Kommt ihm aus ihr die Kraft zu bewußtem, hellsinnigem Weiterschreiten? Oder wirkt er nur ahnend, Neuem entgegenträumend — als der gebundene Agent des Verlaufs der Dinge, dessen Gesetze irgendwo im Transszendenten festliegen? Diese Kunst hat etwas seltsam Orakelhaftes. Sicher war dem feingefältelten Erasmuskopf viel bewußt. Sicher erlebte diese Seele die zerrissenen Stunden, in denen kritischer Drang die bewährtesten Größen herabholt. Dennoch war sie das echte Kind des Mittelalters. Noch zog sie sich gern hinter die keuschen Schleier zurück, die den frommen Menschen dem profanen Dasein verhüllen. Sie kannte die inbrünstige Devotion gotischer Jahrhunderte. Aber schon dem eigenen Zeitalter war Bosch etwas durch und durch Zweideutiges. Kardinäle hielten ihn für einen exemplarischen Heiligen — Laien für einen klugen Ketzer. Er war das eine und das andere. Sonderbare Doppelheit war das Wesen dieses Menschen. Er irrte zwischen Vergangenheit und Zukunft als der erlesene Bastard zweier



20. Küchenszene. Federzeichnung mit Tusche von Bruegel nach einer Vorlage von Hieronymus Bosch. Wien, Albertina.



12. Die magere Küche. Kupferstich nach Bruegel von Peter van der Heyden. 1563.



22. Die fette Küche. Kupferstich nach Bruegel von Peter van der Heyden. 1563.

Zeitalter. Er glaubte andächtig an das Alte und sah mit feinen Augen in das Kommende. Die größere Last der Vergangenheit bog den Charakter seiner Kunst schließlich ins Mittelalter zurück. Wenn aber irgendwo in Raum und Zeit ein Einsamer das Morgengrauen neuer Dinge erblickte, dann ist das Wesen einer Kultur verändert. An jenen intimen Minuten hängt die handelnde Weltgeschichte. Boschs problematische Seele, die in den zartesten Verschlingungen der Zeitalter empfangen war, schuf den Werdenden vor, die dem gemeinen Leben, ganz Menschen der Erde, mit vollem Bewußtsein ins Antlitz schauten.

Bruegel erkannte in Bosch zunächst den Meister der Diablerie, den Meister der didaktischen Groteske. Der Reichtum unheimlicher Erfindungen, den Bosch hinterlassen hatte, verband sich nun mit dem intellektuellen Ton, den rationalen Anzüglichkeiten der humanistischen Rhetorenkammern des 16. Jahrhunderts; Bruegels Suiten der Laster und der Tugenden sind die Mischwirkung. Aber Bruegel hat nicht bloß auf diesem einen Feld von Bosch gelernt. Systematisches Vergleichen zeigt, daß Bruegel aus Boschs Oeuvre allenthalben ganz bestimmte Wendungen entnahm. Die Philologie hätte hier eine ergiebige Domäne zur Züchtung von Parallelen — sie, die gute Mutter der Erkenntnis. Lange vor Bruegel verfolgte Bosch mit emsigem Stift die bildhafte Erscheinung der flämischen Proverbes, lange vor Bruegel die Blinden, die Krüppel, die Bettler, die Kuriositäten des Jahrmarkts, die Charlatans, die Akrobaten und auch das wenig bemerkte Volk der Bauern. Lange vor Bruegel pflegte Bosch im religiösen Bilde einen ausgesprochenen sittengeschichtlichen Naturalismus. Hat aber ein Künstler mit starkem Druck die Grenzen des Gesichtsfeldes eine Strecke hinausgeschoben, dann bleibt dem Nachgeborenen noch viel Gelegenheit, am Neuland Eigenes anzubauen. Die Gewalt der Bruegelbauern bleibt unvergleichlich, wiewohl aus dieser Sphäre eine direkte Linie zur Hand des Meisters von Herzogenbusch führt, wiewohl die bäuerliche Welt in der Kunst schon vor dem Meister von 1480, vor Leyden, vor Dürer und Sebald Beham eine Rolle hatte. Denn diese Bauernkunst — das Wort bezeichne hier Inhalt wie Form — floß aus den innersten Bedürfnissen des Meisters. Vom sinnigen Spiel der Violieren trieb ihn der unwiderlegliche Ruf der Heimat in die Campine. Mit seinem Freund, dem Nürnberger Kaufmann Hans Franckert, besuchte Bruegel — zumal um die Mitte seiner Laufbahn — in ländlicher Kleidung oft die Kirmessen und Hochzeiten der Bauern; mit bemerkenswerten Gaben präsentierte er sich als entfernten Vetter der Braut oder des Bräutigams. Saß er nun an der bäuerlichen Tafel, dann war er Bauer unter Bauern. Von der ausgehängten Tür, die den Aufwärtern als Servierbrett dienen mußte, nahm er gerne den Holzteller mit dem dotterbestrichenen Milchreis. Er bedurfte keiner demagogischen Leutseligkeit, denn dort war er daheim. Wenn aber der Wein oder der Eifer des Essens den andern die Aufmerksamkeit schwächte,



23. Das Schlaraffenland. Gemälde von Bruegel. 1567. München, Alte Pinakothek.



24. Der Krieg der Mageren gegen den Dicken. Gemäldeskizze von Bruegel. Um 1559. Kopenhagen, königliche Galerie.

dann zog der Maler den Stift und das Buch heraus, um „naer het leven" zu zeichnen, was da geschah. In diesem Betragen war nie hochmütige List. Bruegels Augen waren Sachlichkeit; zu subjektiven Betrachtungen war nicht Zeit, nicht Zeit, das Dasein dieser rauhen Brüder an der eigenen urbanen Überlegenheit zu messen oder den Griffel die Macht über dies Geschlecht fühlen zu lassen, die spätere Meister versuchte, es zu karikieren.

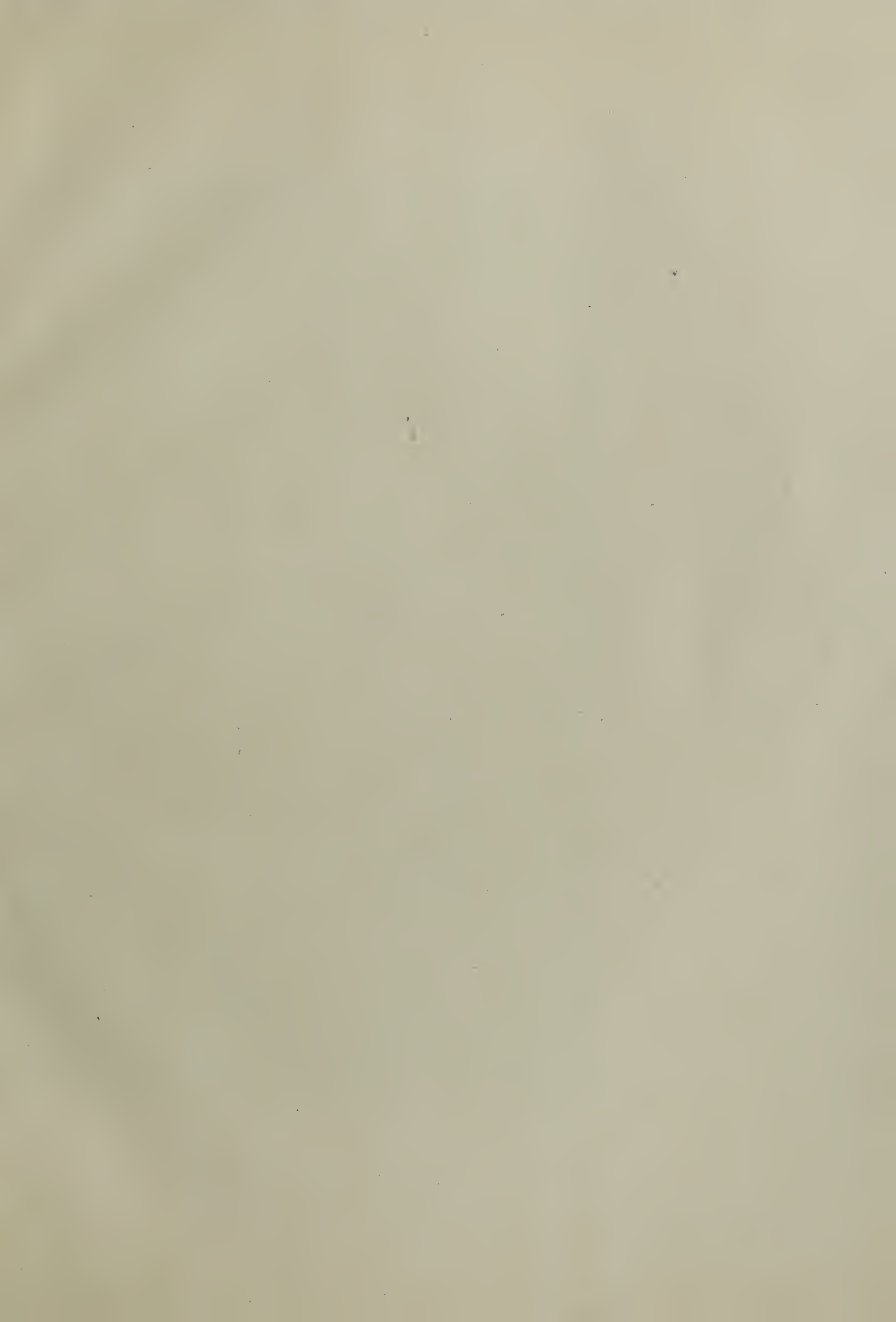
Bruegel war nicht Artist — weder künstlerisch noch menschlich. Er gehörte nicht zu denen, die sich und ihre Welt in der Gewalt haben. Sein turbulentes Temperament wirbelte ihn herum, und seine Schwermut stimmte ihn zu einem Schweigen, das stärker band als Mönchsgelöbnisse. Wir kennen eine Atelierhistorie. Bruegel liebte es, seine Schüler durch Geistergeschichten und mysteriöse Geräusche zu erschrecken. War das reiner Scherz — oder ein Stück jener Unruhe, die sich vor sich selber verbirgt, indem sie Beängstigendes nachahmt? Diese Ausbrüche der Laune müssen elementar gekommen sein. Bruegel war gemeinhin ruhig, trocken, schweigsam. Wer ihn aber anzuregen verstand, hörte plötzlich Wendungen von verblüffender Originalität. Zwischen starken Entladungen und jenem Zustand viel sehender, schweigsamer Rezeptivität scheint der Übergang gefehlt zu haben. Nimmer war Bruegel das, was man einen ausgeglichenen Menschen nennt. Es wäre sogar deplaciert, ihn einen noblen Menschen zu nennen. Er hatte eine Natur, die diesem Begriff irgendwie entsprach; aber der Ausdruck wäre auf einem rauheren Lande gewachsen. Bruegel lebte



25. Grotesker Baum (nach Bosch) in einer Landschaft. Federzeichnung mit Tinte.
(Vielleicht von Herri met de Bles.) Wien, Albertina.

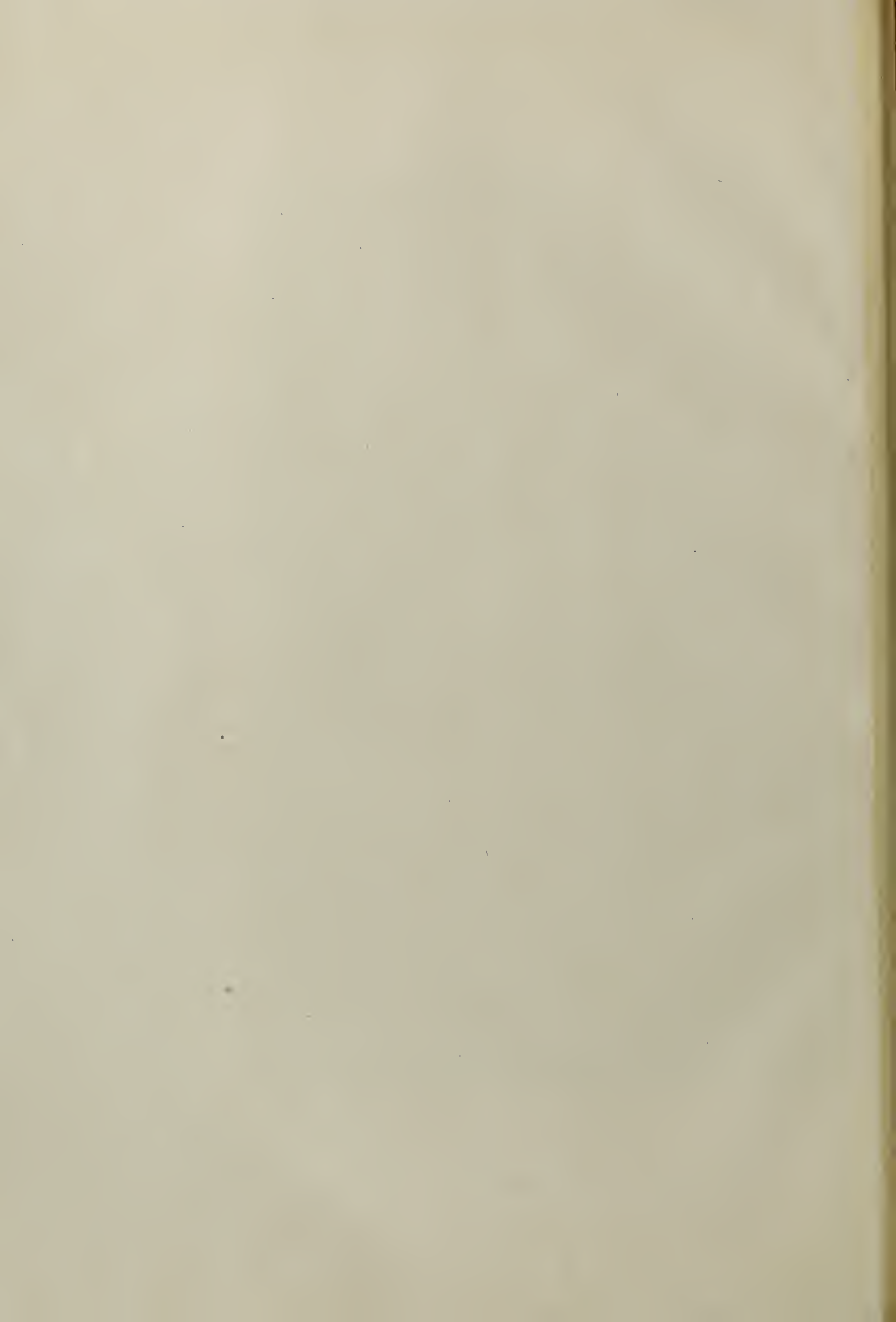
mit dem Mädchen, das ihm das Haus besorgte, in einem Verhältnis, dem man den mißbilligenden Namen des Konkubinats gegeben hat. Es handelte sich offenbar um ein ziemlich äußerliches Gelegenheitsverhältnis. Die gute Dirne log entsetzlich. Die Art, in der sich Bruegel frei machte, ist echt Bauer, echt Bruegel, echt 16. Jahrhundert. Er nahm einen langen Kerbstock, zeigte ihn dem Mädchen und erklärte, nun werde er zählen; wolle man geheiratet sein, so müsse der Kerbstock am Soundsovielten noch unversehrte Stellen haben. Die Sache ging natürlich schief und die Arme mußte wandern. Man kann seine Moral nicht besser sophistizieren; man kann eine leichtsinnig gewonnene Freundin von gutem Herzen, engem Verstand, überzeugter Sittlichkeit und liederlichen Gewohnheiten nicht volkstümlicher loswerden. Aber nein — Bruegel glaubte an sein Argument. Sein moralischer Selbsterhaltungstrieb scheute sich, die Grenze zu suchen, wo sich moralische Überlegenheit von rücksichtsvollem Egoismus, der von ernsthaftem moralischem Anspruch, der von moralischer Sentimentalität scheidet. Und wie reich war das moralisch-unmoralische Säkulum an diesen vieren! Es moralisierte sehr witzig, denn es hatte Brant, Erasmus, Fischart, Geiler, Murner — aber es war moralisch bis in die Knochen und sub utraque specie. Wir dürfen Bruegel nicht eine Freiheit geben, über die er, über die das Zeitalter nicht verfügte. Bruegels Testament war eine Moralität. Als er sich im Herbst des Jahres 1569 zum Sterben legte, vermachte er seiner Gattin das herrliche Darmstädter Bild mit der Elster, die auf einem Galgen sitzt. Interpreten, die Bruegel zeitlich nahestanden, meinten, der Meister habe mit diesem Bild alle bösen Zungen dem Hochgericht geweiht. Andere wollten wissen, Bruegel habe sein Zeitalter gemalt, das unter dem Galgen tanzte (Abb. 63). Man täte sehr unrecht, derartige Pointen zu verleugnen oder kurzerhand dem Publikum zuzuschieben, dessen Urteil erst jenseits der ästhetischen Qualitäten des Bildes einsetzen mochte. Man darf den Illustrator nicht der moralisierenden Absicht berauben, die ihm steht. Selbst das Witzige dieses Bildes ist nur dazu da, das Gewicht der Moral erträglich zu machen.

Bruegels Bauernbilder sind nicht ulkig, nicht komisch. Sie sind auch nicht unmittelbar lehrhaft. Sie enthalten überhaupt keine gewollte subjektive Note. Sie sind in ihrer vollendeten Objektivität zunächst ganz einfach künstlerische Selbstverständlichkeiten. Aber sie haben zugleich das immanente sittliche Schwergewicht alles künstlerisch Sachlichen. So werden sie zu dem unbegreiflich hohen moralischen Phänomen, das uns erhebt. In der Bauerndarstellung, in der Landschaft, in unbefangenem Studium einer alltäglichen Umwelt hatte Bruegel die herrliche Gewalt der Wirklichkeit erlebt. Diese Macht ließ den Meister nicht mehr los, seit er sie erkannt hatte. Aber auch des Didaktischen konnte sich sein Geist nicht entäußern, dem die Natur und das Zeitalter den Hang zum Lehrhaften gegeben hatten. Aus





26. Die Kreuzschleppung. Gemälde von Bruegel. 1564. Wien, ehemaliges Hofmuseum.





27. Die Predigt des Täufers in der Wüste. Kopie nach Bruegel von Peter II Bruegel. 1620. Wien, Galerie Liechtenstein.

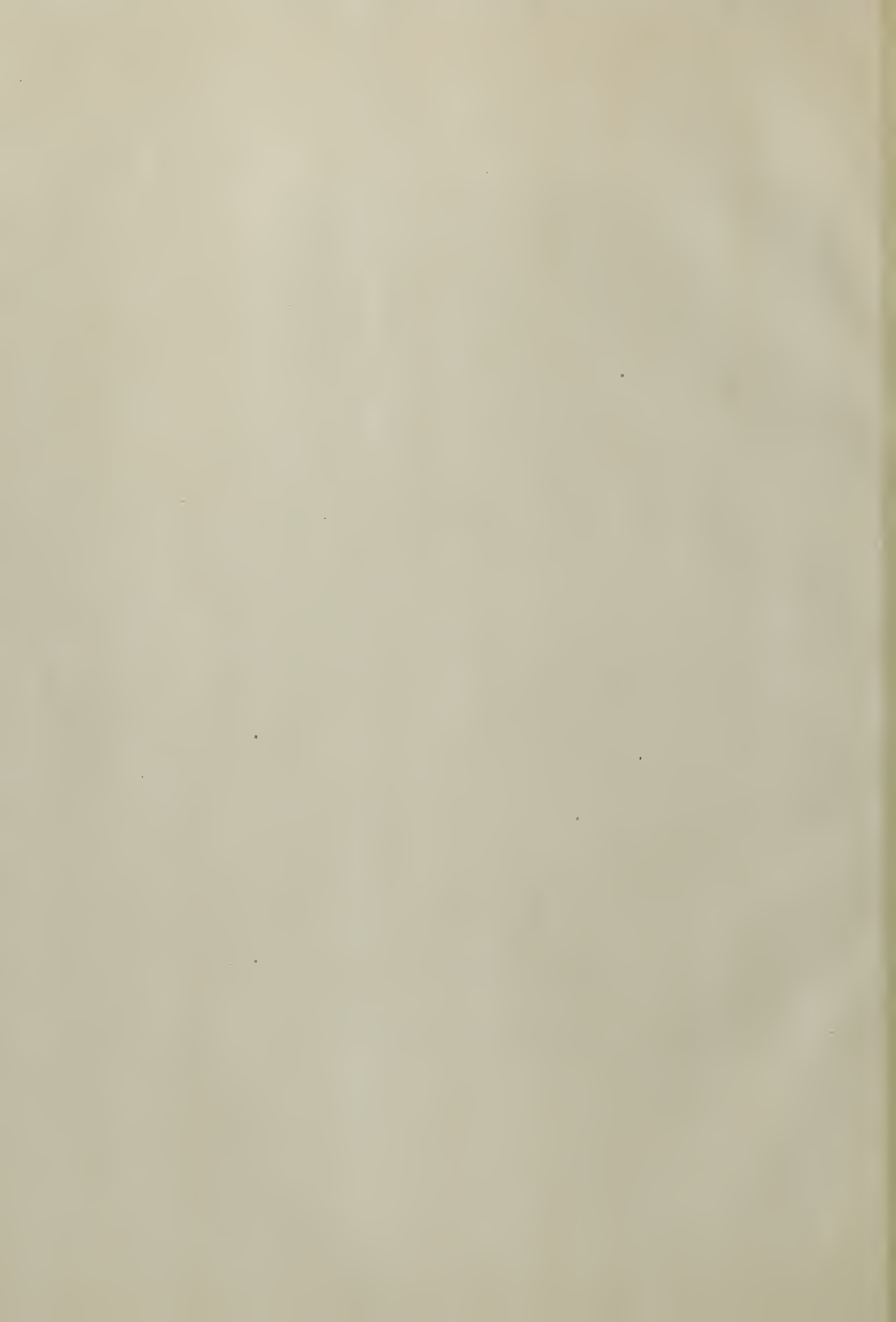


28. Der Kindermord zu Bethlehem. Gemälde von Bruegel. Um 1566. Wien, ehemaliges Hofmuseum.





29. Die Bekehrung Sauls. Gemälde von Bruegel. 1567. Wien, ehemaliges Hofmuseum.



diesen beiden Voraussetzungen wuchs das Werk der Reife herauf. Seinen besonderen Inhalt empfing es aus dem veränderten Seelenleben des Meisters und aus der Not der Zeit, die jährlich zunahm. Um Ostern 1563 setzte sich Bruegel in Brüssel fest; eine Schwiegermutter von moralischer Ordnungsliebe entzog den Neuvermählten dem unbedenklich vergnügten Kreis der Antwerper Rederykers. Im häuslichen Leben mag sich die ungebundene Art der Antwerper Zeit an ungewohnten Grenzen gestoßen haben. Und Brüssel war der Sitz der politischen Reaktion. Der fürchterliche Ernst der öffentlichen Dinge preßte den Geist des Meisters zu wehevoller Satire und zu einem großartigen Lyrismus resignierender Klage.

Er malte die Kreuzschleppung, den Kindermord, den Triumph des Todes. Aus diesen Bildern greifen merkliche illustrative Beziehungen in die Geschichte der Zeit hinüber. Aber die künstlerischen Formeln wurden immer einfacher. In jenen Bildern schaltet ein mächtiges Kompositionsvermögen souverän mit bewegten Menschenmassen. Aber zusehends schwillt die Bedeutung der einzelnen Gestalt, der einzelnen Gruppe. Immer persönlicher tritt die Art des Meisters heraus. Nun schuf er die monumentalen Zeichen, die das Zeitalter bedeuten — skulptural machtvolle Chiffern seiner leidenden Seele und seines leidenden Landes, das er ohne Pathos, aber mit grenzenloser Innigkeit liebte: den fliehenden Hirten, den Misanthropen, das kolossalische Blindenbild (Abb. 60, 61, 67). Der Spott wird zur Bitterkeit, die Burleske zur Tragödie des Menschen und der Nation. Der Trieb zum Bedeutsamen bedurfte nun nicht mehr der dünnen Figurinen der Rednerkammern. Das objektive Auge, das die Campine, das den Bauern sah, schaute nun die ganze Welt mit stiller Treue an — und das Allgemeinste wurde jetzt im Besonderen wirksamer, typischer gesagt als in der blassen Abstraktion, die nach Kommentatoren ruft. In ergreifenden Bildern der direktesten Wirklichkeit sprach ein restlos geklärter Geist Sentenzen von ewiger Bedeutung. Die begriffliche Faßbarkeit der illustrativen Pointe wurde in einer äußersten Periode völlig geopfert. Bruegel kehrte zur reinen Landschaft zurück, mit der er begonnen hatte. So schloß sich der Kreis seines Daseins. Das Illustrative erweiterte sich zuletzt zu jenem universalen Ton, den man die Quintessenz der Zeitstimmung — nein, Stimmung überhaupt, Empfindung, Seelenoffenbarung nennen möchte.

S t i l u n d S t i l i s t i k. Die Problematik der nordischen Kunst des 16. Jahrhunderts liegt in den Versuchen, die den intimen Naturalismus der Heimat dem syntaktischen Regelwerk der italienischen Renaissance eingliedern wollten. Sie empfanden nicht, daß die nordische Kunst ihre eingeborene Art besaß. Der Augenblick ist kritisch, in dem eine Kunst ihren originären Stil aus sich heraussetzt, um ihn mit kluger Absichtlichkeit von außen her zu kultivieren. Kritischer aber ist der andere, in dem eine Kunst von eigenen Lebensgesetzen die

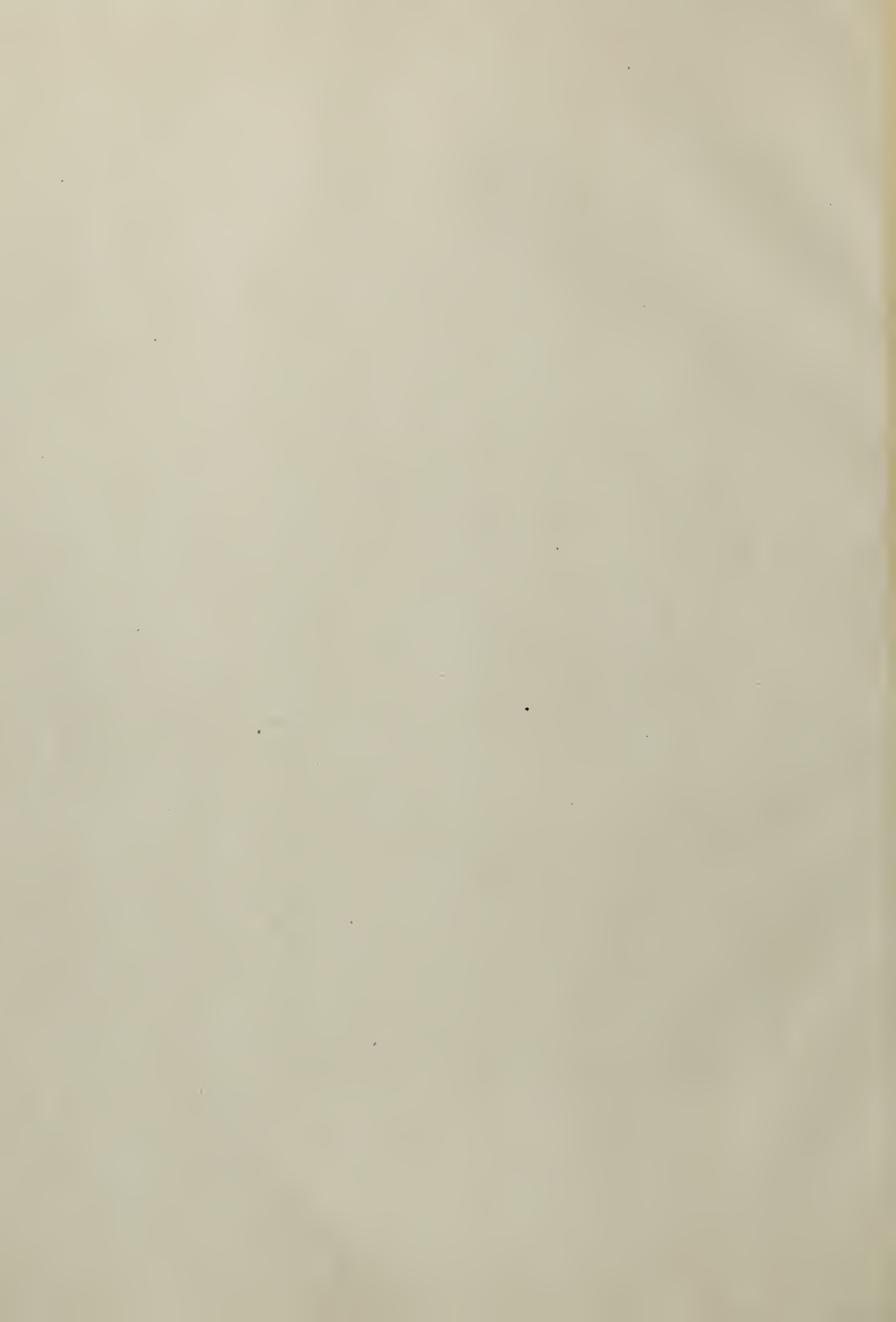


30. Eislauf vor dem Georgstore zu Antwerpen. Kupferstich nach Bruegel von Frans Huys. 1553. (?)





31. Kinderspiele. Gemälde von Bruegel. 1560. Wien, ehemaliges Hofmuseum.



herbe Logik ihres Wachstums unterbricht, um es unter den Bedingungen eines wonnigeren Himmels zu vollenden. Jäh verschwindet dann das Unwiderlegliche des Organischen. Aus dem erzogenen ästhetischen Intellekt, der über die Marken eines durch bodenständige Überlieferungen umschlossenen Lebensgebiets willkürlich hinausgreift, schlägt nicht jene bezwingende Gewalt hervor, die rassiger Einseitigkeit ihre Größe gibt. Innerer Bruch ist das Ergebnis solcher Ausschweifungen, die je nach dem Maß ihrer Leidenschaft Tragisches oder Lächerliches oder eine matte Neutralität erzeugen.

Auch Bruegel erlebte den zentralen Konflikt des Jahrhunderts. Schwerlich ergriff ihn das Problem im Innersten. Die Dynamik seiner Künstlerseele scheint etwas absolut Nationales gewesen zu sein. Er sprach zu allen Zeiten die bestimmte flämische Sprache, zu der er jederzeit zurückkehren konnte, wenn er mit den Fremden, mit der Mode unverbindliche Worte gewechselt hatte.

Der nationalflämische Stil seiner Kunst erscheint in den ersten Arbeiten mit einer stupenden Sicherheit. Sie ließe uns an Routine glauben, wäre sie nicht so bedingungslos sachlich, so ungebrochen gegenständlich, so zwingend momentan. Allerdings verliert man jeden Mut, von persönlicher Entwicklung zu reden, wenn man die Flußskizze von 1552 (Abb. 3) mit den landschaftlichen Partien im Überfall (Abb. 57), im fliehenden Hirten vergleicht. Die Federzeichnung von 1552 ist in ihrer Art so vollendet wie jene Taten der Spätzeit. Man verliert auch allen Mut, eine objektive Entwicklung der Kunst zu behaupten; denn diese Skizze von 1552 ist mit der Intimität ihres diskreten Motivs, mit der impressionistischen Lockerheit und dem prickelnden Pointillé ihrer Technik so fabelhaft modern, daß sie wie ein unbegreiflicher Anachronismus anmutet. Aber in dem Maße, in dem sich Bruegel den Modebedürfnissen anpaßt, zieht sich der persönliche Geist aus Auge und Technik zurück. Eine entzückende Alpenstudie, deren Motiv Neuere im Brennergebiet zu finden meinten, ist noch Strich für Strich jene vibrierende Eleganz, die man der wuchtigen Hand des Bauern im ersten Moment gar nicht zutrauen mag. Aber schon hier verlockt das Bedürfnis nach einer gewissen kompositionellen Rundung den Stift, mit andeutenden Strichlagen in der Ecke einen hohen Vordergrund zu schaffen, der uns die Tiefe des Raumes und die Größe der Verhältnisse fühlbarer machen soll. Diese Landschaft gibt in der ursprünglichen Darstellung ein Bild fertiger Schönheit. In diagonalen Windungen führen Fluß und Tal ins Herz des Raumes; majestuos weitet sich das Gewässer zu einem offenen Vorderplan; in den glücklichsten Proportionen ruhen die Massen der Berge, des Himmels und der Ebene aneinander; ohne Härte steht der Schatten neben dem Licht, und eine geistvolle Einschätzung des Flächigen, die mit Strichen ebensogut zu sparen als zu decken weiß, gibt dem minutiösen Ding eine eigene malerische Breite. Dies Blatt hat wahrlich Stil — Stil im Sinne edel-natürlicher Abgewogenheit der

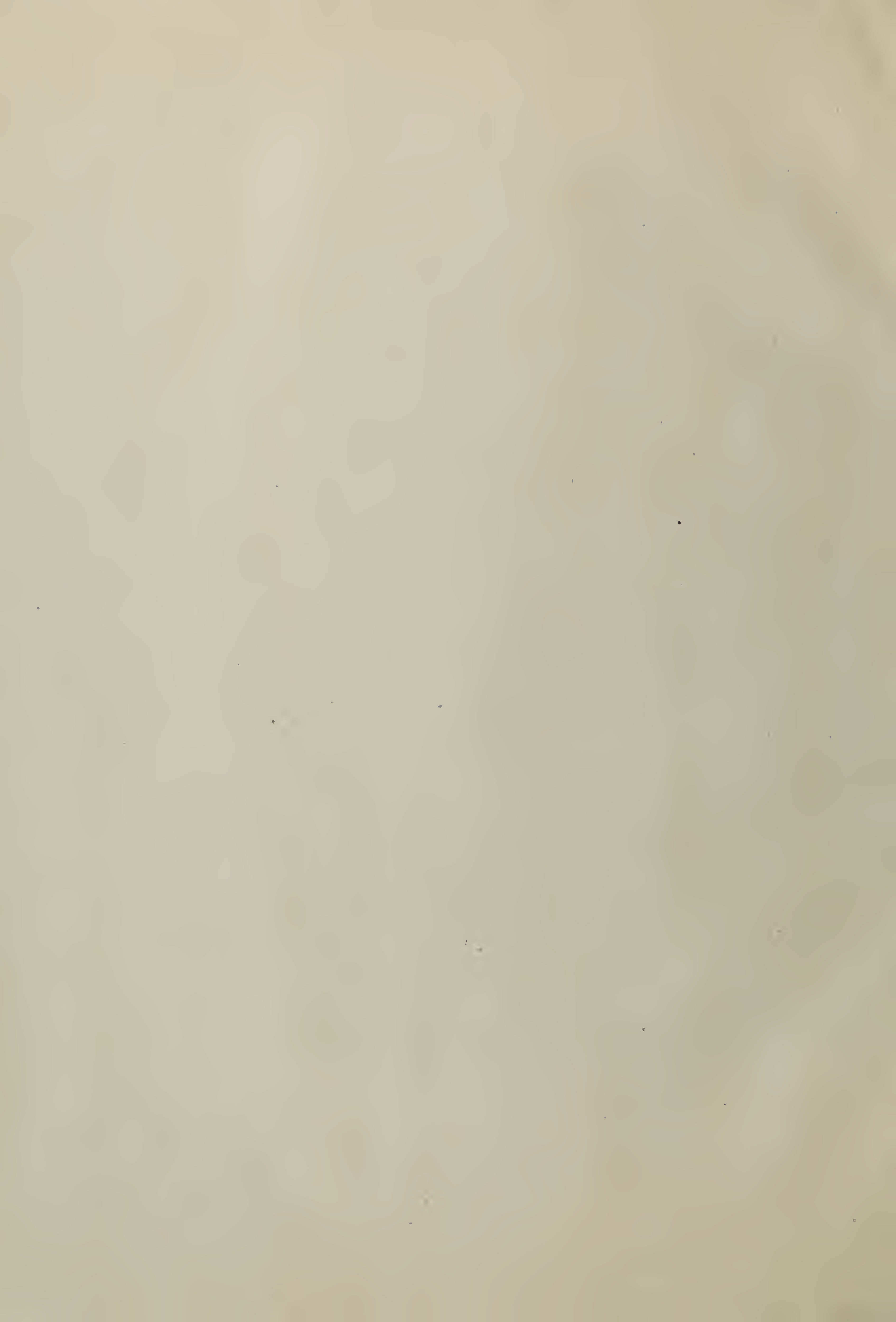
Raumpotenzen, im Sinne pikanter Frische der Darstellung, im Sinne feinster Empfindlichkeit der Augen für das Momentane und seine Ordnung. Aber die Konzession an den Verlag verschob die Beziehungen, auf denen die wohltuende Wirkung beruhte. Die sprühende Grazie der Technik, das Knusperige, das Augenblickliche wird von einer — wiewohl sehr verstandenen — Konvenienz kompositorischer Redigierung und vollends von der kantigen Manier des Stichs fast ganz zerstört. Das kleine Verlegenheitsdreieck wird zu einem breiten Hügel ausgebildet, der das stattliche Flußbett einengt und das freiströmende Bergwasser zu einem physiognomielosen, seitwärts dürftig hinauslaufenden Flüßlein reguliert; dafür gewährt der Hügelrücken einem hinterlistigen Vogelfänger Platz zur Ausübung seines unterhaltenden Gewerbes (Abb. 4). Treibt die Skizze den Vordergrund mächtig auseinander, damit der Raum den Beschauer umfasse, so legt die Komposition mit ihrem Hügel, ihrer Burg und ihrem Dorf einen mißlichen Riegel vor den großartigen Eingang; und wo wir Erhebung erlebten, treibt uns die illustrative Staffage zur literarischen Neugier, die Betonung des Nahen zu engen Empfindungen. In der ganz rigorosen Schwarzweißmanier des Stichs erhält das Licht unwahrscheinliche Höhen, der Schatten eine unmotivierte Schwärze; so werden beide, Licht und Schatten, leer und ausdruckslos und unkörperlich wie ein pedantisch gelesener Jambus. Cock war nur Virtuos; auch wenn er Bruegels feine Dinge stach, mußte die respektable, immer bereite Parteilosigkeit seines Grabstichels genügen. Die Technik legt gewiß Beschränkungen auf; aber Cock tat nichts Übriges, seine Hand der Vorlage anzugleichen. Sein indifferenter Manierismus gibt kaum einen Grad des atmosphärischen Duftes, der noch der bedächtig komponierten Vorlage eignet, kaum einen Grad der glänzenden Leichtigkeit, die auch vor der rhetorischen Würde wohlaufgebauter Stichmodelle nicht ganz verschwindet.

Aber freilich — die komponierten Vorlagen bleiben als Ganzes nur sehr relative Werte. Man darf sie nicht nur mit ihren eigenen Maßstäben, nicht nur an den Schwächen der Stiche messen; man muß immer wieder nach Arbeiten sehen, in denen sich die Logik Bruegelscher Kunst reiner ausspricht. Die großen Landschaften sind fast nie ganz flüssig — häufig wirken sie gestückt. Man könnte einmal den Versuch machen, den Wandel ästhetischer Anschauungen auf die Steigerung des Verkehrs und seiner Gefahrlosigkeit zurückzuführen. Das 16. Jahrhundert reiste, aber nicht wie wir. Wenn wir die Natur, die wir so leicht erreichen können, nicht gemodelt haben wollen, so erwartete jene Zeit vom Maler, daß er zu ihrer Bequemlichkeit die Schönheit der ganzen Welt in ein Bild zusammentrage. Dennoch hatte man Wahrheitsliebe genug, die Lizenz des Künstlers durch die Forderung einer idealen Treue zu begrenzen. Wenn Bruegel Landschaften mischte, dann hatte er doch mit einem reifenden Unterscheidungsvermögen zu rechnen. Die einzige Originalradierung, die wir Bruegel zuschreiben können, ist





32. Das Turnier zwischen dem Fasching und dem Fasten. Gemälde von Bruegel. 1559. Wien, ehemaliges Hofmuseum.





33. Krüppel. Gemälde von Bruegel. Tempera. 1568. Paris, Louvre. Nach einer Aufnahme von A. Giraudon, Paris.

ein Exemplar dieser Kompositionsmanier: felsige Kulissen des Berglandes sind an die Mündung der Schelde vorgeschoben. Und in der Tat — das Blatt besitzt eine gewisse Wahrscheinlichkeit. Aber sie hält nicht stand. Die geologische Zweideutigkeit wird durch ästhetische Mittel nicht endgültig überwunden. Sicher ist die Komposition mit einer lebhaften Empfindung für Linien und Massen geschaffen; diese Empfindung teilt sich mit — sie wirkt, aber sie vermag doch nicht zu entscheiden. Denn künstlerische Möglichkeiten sind zuletzt an die Natur gebunden. Unbedingte Freude empfindet man an der technischen Haltung des Blattes. Denn diese Technik ist erstaunlich ausdrucksvoll, wiewohl sie sichtlich mit einer gewissen Unbeholfenheit der Hand ringt; aber gerade aus der Improvisation spricht das Persönliche (Abb. 6).

Bruegel verwendet gemeinhin das nämliche Kompositionsschema — einerlei, ob er im Stil einer bestimmten Landschaft bleibt oder ob er heteromorphe Bildungen aufbaut. Das Schema eignet ihm nicht persönlich, denn es findet sich bei Tizian und seinen niederländischen Nachahmern ebensowohl als bei Bruegels Epigonen, etwa bei Hans Bol oder Jos Momper oder Jan Bruegel. Es ist jene Art, den Vordergrund heraufzuziehen, ihn in Nahperspektive breit auszuführen, ihm eine Staffage zu geben und vom Vordergrund in die eigentliche Landschaft hinauszudeuten — das delikate Prinzip der Rahmennovelle. Diese erprobte Kompositionsart — die ganz der Renaissance entspricht — entsprang dem Bedürfnis, zwischen Beschauer und Bild eine lockende Verbindung herzustellen, den Beschauer in das Bild hineinzuprojizieren. Man möchte Lotze über diese pädagogischen Griffe räsonnieren hören; sein eleganter Geist würde die Pointe mit unnachahmlicher Präzision freilegen. Jener hochzivilisierten Kompositionsmanier sind auch rein lineare Vorzüge eigen; sie weiß das Bild nach der Rahmenebene zu schließen und den Raum in architektonische Grenzen zu drängen, die wohltun, weil sie ein organisierendes Raumgefühl verraten. Das Verfahren kann mißlingen; das Beispiel liegt uns vor. Aber manchmal gibt Bruegel dem Verfahren eine sehr zugespitzte Anwendung. Verbindet sich die kompositionelle Disposition, von der wir reden, mit einer so intimen Kenntnis der Alpennatur wie in der großen Landschaft mit dem Viehzaun (Abb. 5), vereint sie sich so erquicklich mit den unverkennbarsten Augenerlebnissen und Seelenerlebnissen des einsamen Hochwanderers wie in der grandiosen Berglandschaft von 1562, deren feuchte, von der hervorbrechenden Sonne erwärmte Atmosphäre man einzuatmen meint, dann bleibt kein Zwiespalt, kein Merkmal stilistischer Mache — denn dann antwortet die Komposition den konkreten Forderungen des sinnlichen Einzelfalles, der das eindeutig Bildhafte schon an sich hat. Und dann hört man mit Schmerz, daß die Komposition verloren ging, in der Bruegel den Versucher dargestellt hatte, wie er dem Messias von der Höhe eines Berges durch zerfetzte Wolken



34. Das Martinfest. Kupferstich nach Bruegel von N. Gaspard.



35. Brabantische Landschaft. Kupferstich nach Bruegel von Cornelis Cort. 1559.

die ausgebreiteten Herrlichkeiten der Erde zeigt. Der Besitzer des Bildes war Rubens.

Diablerien und Proverbes. Energischer als aus den komponierten Landschaften spricht nationalflämischer Geist aus jenen Werken, die mit der Darstellung einer grotesken Welt ein System symbolischer Anspielungen und erzieherischer Absichten verbinden.

Boschs Teufeleien selber, von denen Bruegel ausging, sind allerdings nicht rein persönliches und nicht rein nationales Gut. Das ganze Mittelalter lebte einem quälenden Pandämonismus. In diesem Vorstellungskreise wirkten sogar langanhaltende Überlieferungen parsischer, altjüdischer, griechischer, römischer und zumal hellenistischer Dämonologen nach. Man hat den langen Weg vom Symbolismus der Fabelzoologie des alexandrinischen Physiologus und dem krausen Orientalismus des Alexanderromans des Kallisthenes bis zu den bizarren Tierbüchern des Hugues de Saint-Victor und des Philippe de Thaün, bis zu den Chimären der gotischen Kathedralen und den tollen Reiseromanen der Entdeckerzeit, den ganzen Weg von den Höllenphantasien der Orphiker und des Vergil bis zu Dantes Inferno, zu den demagogischen Teufelsgeschichten beliebter Volksprediger des Katholizismus und den Höllenszenen der Mysterien, von den ältesten Formen des Zauberglaubens bis zum entsetzlichen Hexenhammer des Jahres 1484 und zur Legitimation des Hexenglaubens in der sinistren Bulle des achten Innozenz mit suchenden Augen abgeschritten, um Boschs



36. Fallsüchtige Frauen. Federzeichnung mit Tinte von Bruegel. 1564.

Oeuvre in den großen Strom universalgeschichtlicher Geistesbewegungen einzubetten. Wohl. Wir erkennen heute die historische Relativität seiner Diablerien. Aber damit erkennen wir nicht alles.

Es wäre unrecht, über dem Allgemeinen das Besondere, über dem Kollektiven das Persönliche zu vergessen. Keinem Volk entspricht so sehr wie dem flämischen jene unwiderstehliche Lust, jenes unveräußerliche, grausam zwingende Bedürfnis, den gemeinen Vorrat dämonologischer Vorstellungen mit kapriziöser Phantasie zu mehren — und keinem Flämen entsprach diese Seelennotwendigkeit je so sehr als Bosch und seinem Nachfolger Bruegel. Die Rasse wurde von der Landschaft auf das Dämonische eingestellt. Urzeitliche Voreinwohner, Ahnen der fränkischen Merowinger, rühmten sich, von einem Seeungeheuer abzustammen. Noch heute verbirgt die grandios-unheimliche Monotonie des Meeres dem flämischen Küstenbewohner eine Welt von Unwesen, die ihm schrecklich und teuer sind. Auch das Binnenland entbehrt dort der steigenden Linie; so mußte die zeugende Phantasie die Formen aus der Erde heraufholen — so schuf sie Wesen, die am Boden hinkriechen und im Boden zu Hause sind. Wo das Auge vergebens nach ragenden Bildungen suchte, wurde auch das musikalische Verlangen nicht ausgefüllt; dem Tiefland fehlt das Wache, freudig Aufgerichtete, das Helltönende, das artikulierte Orchester, die volle Resonanz des Hochgebirges, und der Mensch horchte mit empfindlichem Ohr in den Lärm dämonischer Welten, der sich in nebligen Lüften erhob oder aus Höhlen der Erde in die große, brausende Leere der Ebene heraufdröhnte. Dort gewann das schützende Haus an Bedeutung; aber selbst die lieben Heimlichkeiten des braunen Gemachs wiesen in der Dämmerung vieldeutige Gesichter. Doch — weshalb erklären? Der Zauber des Irrationalen wird den flämischen Diablerien immer bleiben.

Und auch die persönlichen Wendungen, die der Teufelmacher dem Inferno gab, werden immer undeutbar sein, soviel man erklären mag und kann. Aus einer gefestigten, unantastbaren Überlieferung wußten die gefälligen Volksprediger aufs allerbestimmteste, daß der Höllenfürst Asaliel vier Vasallen hat und daß dem Höllensultan Cabariel siebenzig stolze Satrapen dienen; sie wußten, wahre Enzyklopädisten eines infernalischen Feudalrechts, daß der Höllenkaiser Menachiel zwanzig Herzogen, hundert Grafen und einem Bann von einer halben Million und anderen neunhundertachtundzwanzig Subalternteufeln gebietet; sie zeigten ihrem Publikum einen stinkenden Rosenkranz aus Kröten, den ein Höllenreisender einer armen Seele abgenommen hatte. Das Zeitalter kannte alle Metamorphosen übernatürlicher Wesen; besser als wir wußte es die symbolische Bedeutung der Esel, der Böcke, der Hirsche, Schweine, Pfauen und aller der Geschöpfe, die Urbilder menschlicher Eigenschaften sein konnten. Mit diesen Vorstellungen haben die Maler sichtlich gerechnet; aber sie gaben ihnen immer wieder



37. Der Sturz des Ikarus. Gemälde von Bruegel. (Spät.) Brüssel, altes Museum.



38. Dorfansicht. Federzeichnung mit Tinte von Bruegel. München, graphische Sammlung.



39. Dorfansicht. Federzeichnung mit Tinte von Bruegel. München, graphische Sammlung.



40. Brabantische Landschaft. Federzeichnung mit Tinte von Bruegel.
London, British Museum.

einen neuen Zuschnitt. Immer aufs neue komplizierte sich der Apparat der Hölle — und das Verlangen, religiöse oder sittliche Vorstellungen sinnlich zu formen, vergaß sich endlich in der dringenden Begierde des Künstlers, die ohne Unterlaß Gestalt an Gestalt, Teil an Teil, Farbe an Farbe fügte und zuletzt kein Gesetz mehr kannte als die Qual der immergebärenden Phantasie. So wurde die Diablerie schließlich Ergebnis künstlerischer Zwangsvorstellungen.

Boschs Kraft zur Erfindung dämonischer Milieus und Geschöpfe ist unversieglich gewesen. Eine Untersuchung, die das Persönliche vom Konventionellen planvoll schiede, würde ebensosehr über den Reichtum des Persönlichen wie über die Fülle des Konventionellen staunen. Die Überredungsgabe dieses naturalistischen Visionärs ist etwas Unbegreifliches. Willig geben wir, sind wir nur etwas suggestibel, die Voraussetzungen auf, mit denen wir die Erscheinungen des Alltags nachprüfen. Die Einzelmotive der Diablerien Boschs entstammen genauer Erkenntnis des Bereichs unserer sinnlichen Erfahrung; aber wir verzichten mühelos darauf, an die Lebensgesetze zu appellieren, die auf der ordinären Erde gelten mögen. Das Organisationsvermögen, mit dem Bosch die heterogensten Dinge zusammenschafft, ist zauberisch. Diese imaginäre Morphologie hat kosmischen Sinn. Credo quia absurdum. Eine höllische Nonne, die nur aus Haube, Kopf und Füßen besteht. Ein Kerl mit behelmtem Menschenhaupt, Fischleib und wackeren Brabanter Socken. Ein infernalischer Krieger mit rechtschaffenem Landsknechtsprofil — wo Christenmenschen mit einer höchst positiven Schädeldecke aufhören, läuft er in einen Fuchskopf aus, der einen Fisch verschluckt. Und eine lange Ligatur von höllischen Personen. Ein Dämon — bloß Bauch und Beine, aber schön. Der treibt sein Messer durch einen armen Sünder. Der sitzt auf einem

Mantel. Der gehört einer Frau, die von einem Teufel geritten wird. Der zersäbelt einen kläglichen Gesellen, den sie in den spitzen Ästen eines Baumes aufgehängt haben. Dazu ein Höllenvogel, der ihm ins Gesicht spuckt. Ein bißchen viel — aber tout comme chez nous, wenn man die Sache halb und halb als Gleichnis nimmt.

Die Diablerie wurde nach Bosch zum Sport. Mandyn, Cornelis Metsys, Frans Verbeek, Provost, Bles und viele andere haben auf diesem Gebiet gearbeitet. Bruegel fand eine starke Überlieferung vor, als er mit diesen Dingen begann. Man verwechselte ihn mit den anderen und gab ihm den Beinamen des Drolligen. Der Fall ist problematisch. Hat Bruegel mit seinen Diablerien einen sterbenden Aberglauben verlacht? War der Rückgriff auf Bosch eine Spekulation auf einen rationalistischen Modeliberalismus? Oder war moralische Empfindung dabei?

Man wird nicht behaupten, daß Bosch das infernalische Einzelwesen, die konkrete Hölle — Erscheinungen, die er selber erschuf, religiös geglaubt habe. Aber die dogmatische Gesamtverfassung seines Geistes, aus der die einzelnen Bilder mit momentaner Gewalt heraufstiegen, war ihm fortwährendes Erlebnis. Der besondere Ausdruck, den er schuf, konnte ihm fragwürdig sein — nicht aber die Sache, die allgemeine Glaubenswahrheit.

Mit dem Protestantismus kam eine Welle der Aufklärung. Luther selber war teufelgläubig wie wenige. Aber im ganzen lockerten sich die metaphysischen Bindungen. Wie jede Ära der Kritik kannte die Reformationszeit den Bildungshochmut der Aufgeklärten, die grundsätzlich besseren Bescheid wissen. Gilles Mostart malte die Madonna en cocodette, als ein frommer Spanier ihm die Bestellung miserabel honorieren wollte; der nämliche Maler gab seiner Freiheit von allem Köhlerglauben dadurch Ausdruck, daß er sich auf einem jüngsten Gericht als vergnügten Würfelspieler darstellte qui s'en fiche.

Und Bruegel? Hat er mit seinen Grotesken souverän gespielt? Hat er an ihnen formalen künstlerischen Witz befriedigt? Griffen sie ins Innerste seines Menschentums hinein, wo sich das Künstlerische mit dem Moralischen und mit dem Religiösen verschmilzt? Jeder Ton, den dieser Mensch gesprochen hat, war etwas Volles. Bruegel war nicht der Drôlerienmacher, für den ihn die Flüchtigkeit der Zeitgenossen gehalten hat. Der Höllenglaube, das Dämonische war ihm nicht eine erledigte Angelegenheit. Er wußte diese Probleme vielleicht noch weniger zu bestimmen als Bosch; er hat sie darum auch seltener und vorsichtiger behandelt. Aber er war fähig, die Erregungen des Alten im Innersten nachzuempfinden. Krisen sind nicht Untiefen.

Spricht Bruegels Engelsturz, sein jüngstes Gericht, sein Limbus (Abb. 8) die Sprache Voltaires und Lucians? Die beiden Kobolde in Ehren — aber Bruegel war eben etwas anderes. Sicher besaß er den saftigen Humor, der sich an der Groteske ergötzt. Aber der



41. Marktszene. Federzeichnung mit Tusche von Bruegel. Wien, Albertina.



42. Ländliches Paar. Federzeichnung von Bruegel. Berlin, Kupferstichkabinett.

flämische Humor hat nicht die hüpfende Grazie des französischen. Er lebt in paradoxer Dauerverbindung mit den tiefsten moralischen Erschütterungen. Die unlösbare Verbindung von Schrecken und Komik in der Limbuszeichnung wirkt doch nie endgültig als Travestie. Der Teufel, der im Helm sitzt und sein Veloziped durch die Luft treibt, der Satan, der sich im geborstenen Höllenhaupt verzweifelt die Haare rauft, die äußerst triste Krevette im Vordergrund und der wurzelhafte Kopf, der sich mit wunderlichen Extremitäten über die Höhe des Höllenschädels hinbewegt — lauter Dinge, die mehr oder minder karikieren sollen. Der Ort der Sünder ist lächerlich — so



43. Zwei Weiber und ein Bursche. Federzeichnung von Bruegel. Berlin, Kupferstichkabinett.

furchtbar straft ihn der Herr der Guten. Wird das Gräßliche neben dem Komischen sekundär, dann ist das Gräßliche nur um so viel unerträglicher. Aber das Fürchterliche spricht auch unmittelbar. Ein Höllenrad wirft die Leiber von seinen Stacheln in den höllischen Sudel. Der Leitergalgen ist ein mißliches Ding. Im Zug der befreiten Patriarchen ist die Tragödie des Daseins ausgesprochen. Die göttliche Klarheit um das Haupt des Erlösers ist ein ernstes religiöses Bekenntnis. Von diesem technisch armen Blatt geht eine grausig-feierliche Wirkung aus, nicht aber die Wirkung des Parodistischen.



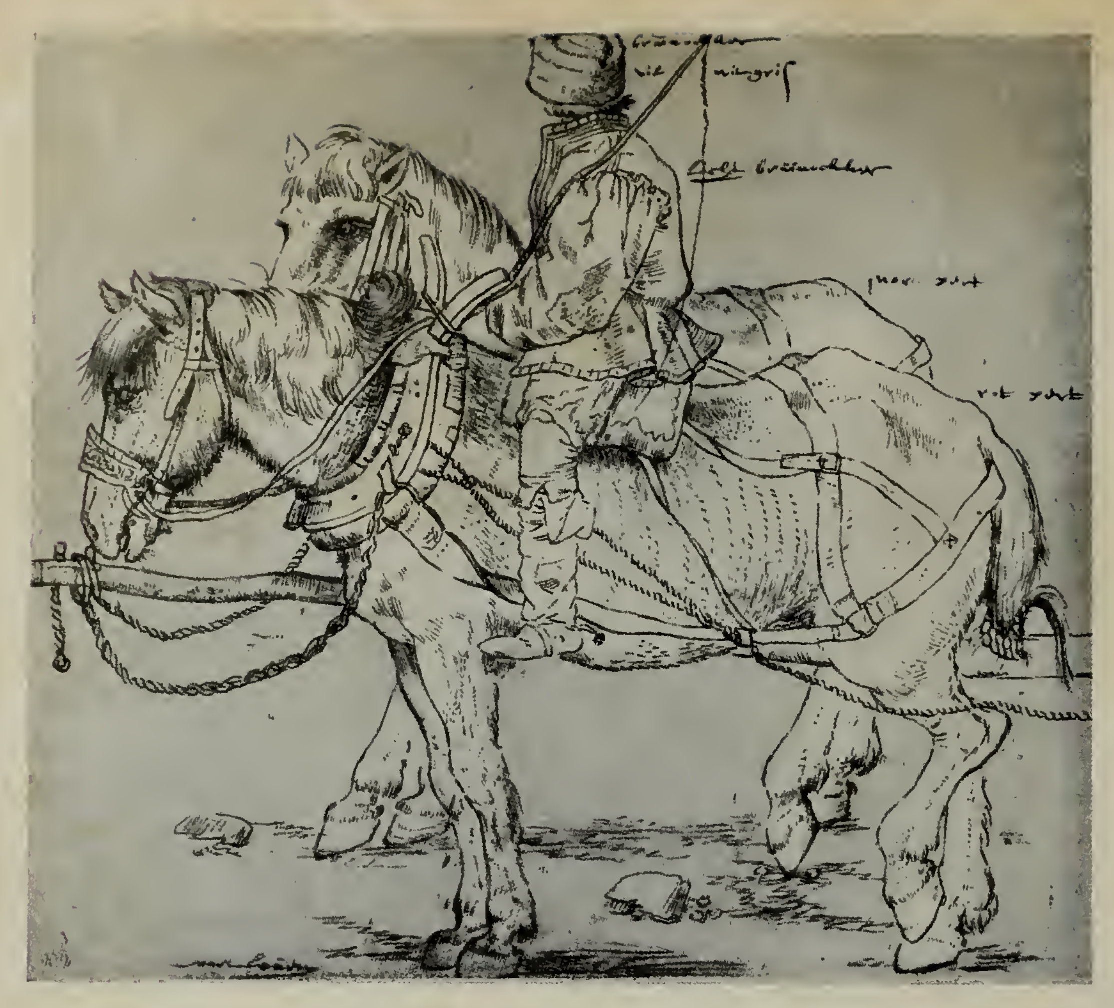
44. Der blinde Bettler. Federzeichnung von Bruegel. Dresden, Kupferstichkabinett.

Bruegel hat sehr wenig reine Diablerie gemalt. Die Hauptmasse seiner Arbeiten, die in dieser Richtung liegen, ist eine Säkularisation der Teufelei. Der Schauplatz wird auf die Erde verlegt; der Dämon wird zur allegorischen Groteske, die Hölle wird zur Enzyklopädie irdischer Laster; die Moralität erhält psychologische Wendungen.

Die unaufhaltsame Wut, die sich selbst vernichtet, ist vielleicht nie machtvoller dargestellt worden als in der Diablerie, die man nach der Hauptfigur die tolle Grete nennt (Abb. 9). Die dulle Griet rennt selbst gegen die Hölle an. Das flämische Proverbe wird hier zum überwältigenden Anschauungsunterricht. Man sieht es, daß sie „eenen roof voor der helle halen“ kann. Der hagere Kopf, der keuchende Mund, das vorgetriebene Knie, der wüste Eigensinn dieser vandalisch

stürmenden Bewegung — das alles ist ein phänomenales Kapitel Menschenkunde. Es greift uns ganz anders an als das diabolische Ungeziefer im Hintergrunde. Das grandiose Bewegungsmotiv der Hauptfigur ist das wahre Eigentum der magistralen Hand, deren Bauernstreit einen Rubens zum Kopieren reizte. Man muß die Hauptfigur aus dem Bilde herausschälen, um zu einem in sich einigen Genuß zu kommen. Notwendig wird der Aufwand, der den Rest bestreitet, neben der maßlos wuchtigen Erscheinung der „verbysterten" Grete Nebensache. Der erzählende Reichtum der Komposition ist, wie in allen Bildern, die nicht den allerletzten Jahren angehören, ganz enorm. Tolle Greten, Schwestern der großen, kämpfen auf jede Weise gegen das Teufelszeug; die Wut dieses Megärengeschlechts überwindet die Legionen der Hölle. Auf einem Dach sitzt — Symbol animalischen Verschwendungstriebs — eine Griet, deren Verdauung gemünzte Exkremente zeitigt; sie „heeft geld als dreck". Im Rückplan spielt ein Affe eine Harfe, die in die Höhlung eines großen Ohres hineingepflanzt ist; das Motiv stammt aus einer Hölle Boschs, die sich ganz speziell mit der ewigen Peinigung sündhaft verwöhnter Hörnerven zu befassen scheint. Aber vom erläuternden und ergänzenden Apparat, der im Grunde mehr Aufgaben als Lösungen gibt, kehrt das verwirrte Auge immer wieder zur Hauptperson zurück, um eine konzentrierte, absolut positive Wirkung anzurufen.

Noch jenseits der Mitte seiner künstlerischen Laufbahn liebt es Bruegel, die Wirkung über polymythische Bilder zu zerstreuen. Die tolle Grete ist einer der frühesten Versuche, vom Massenbild zur Einzelfigur zu kommen. Die Tafel ist ein charakteristisches Werk des Übergangs. Die grausige Symphonie vom Tode (Abb. 10) ist nirgends zu einer dermaßen herausgetriebenen Hauptwirkung zentralisiert. Dafür hat dieses Bild als Massenbild eine reinere Komposition. Wir scheuen heute die Zersplitterung des Eindrucks und der Aufmerksamkeit. Aber flüchtiges Zusehen schon entdeckt im Bild des Todes eine wundervoll ordnende Hand. Die Gewalt der Komposition liegt in dem wahnsinnigen Anprall der Sterblichen an die versammelte Kraft der Skelette, die in festen Kolonnen anrücken und einen riesigen Sarg eskortieren; der mächtig ausholende Sensenschwinger, der die zum Knäuel durcheinandergeworfene Menschheit in das entsetzliche Gehäuse hineinmäht, gibt der Massenbewegung von der anderen Seite einen zwingenden Abschluß. Mit einer bewußten Raummathematik ist der große Tod zu Pferde in den Schnittpunkt der Diagonalen gerückt. So offenbart sich langsam ein meisterliches Walten, und mit einer gewissen Beruhigung überläßt man sich dem Studium der Einzelheiten. Mit orgiastischer Rhythmik fährt die gleichgewichtige Bewegung der Arme des Skeletts, das den großen Sarg reitet, auf die Pauken nieder. Ein anderes Skelett müht sich, den Deckel des Sarges offenzuhalten, um ihn später um so fürchterlicher fallen zu lassen. In



45. Gespannstudie. Federzeichnung mit Tinte von Bruegel. Wien, Albertina.

der linken Bildhälfte, die den Kampf in Einzelheiten auflöst, blasen Skelette auf langen Posaunen. Der standesgemäßeste Tod holt einen wehrlosen König, während ein anderer den Kronschatz zerstreut; ein dritter achtet nicht des Purpurs — in ermunternder Kollegialität hat er sich selbst mit einem Kardinalshut bedeckt. Skelette fangen Menschen im Vogelnetz; zwei Gerippe, die sich mönchisch maskierten, führen eine tote Wöchnerin und ihr Kind dahin. Jede Art des Sterbens wird hier dargestellt: dort schleppen die Knöchernen einen Menschen herbei, um ihn einem Ertrunkenen nachzuschicken, dort fungiert der Tod als Scharfrichter, dort als der böse Zufall, der den Bergwanderer zum Sturz bringt, dort fallen Krieger in Massen, dort wandert ein Leichenzug zur Kapelle, draußen sinkt ein Schiff in der Nähe des Leuchtturms, auf dem hilflose Zuschauer ihre Bestürzung zeigen. Man muß das Bild in Schwarz und Weiß sehen, denn die farbige Wirkung schwächt. Und man möchte über den Tonfall Pascals verfügen, um die Gewalt mit Worten nachzuschaffen, die da gemalt ist.

Mitten im Bilde entdeckt man einen großen Fisch, der kleinere im Tode herausgibt. Die Episode setzt das Bild in stoffliche Beziehung zu einem Gemälde Boschs, das Bruegel für den Stich des van der

Heyden vorbereitete (Abb. 11). An der Hand Boschs betritt Bruegel das Feld der didaktischen Groteske, das Feld der sozialen Satire. Warnend doziert er, daß „die groote vissen die cleyne eten". Das Blatt bezeichnet in Bruegels Kunst den entwicklungsgeschichtlichen Beginn der Gattung.

Die Suiten der Tugenden und Laster bieten allerdings der Ästhetik des Raums, der Linien, des Technischen sehr wenig Interesse. Sie wollen als populäre Flugblätter aufgefaßt sein, die durch das Sinnenfällige moralisch anregen. Ihr künstlerischer Wert konzentriert sich in der „Grille" — in der kapriziösen Gestaltung des Dämonenvolkes, der Vorgänge, der Landschaft und der Architektur. Hier handelt es sich eigentlich weniger um die Ästhetik des Sinnlichen als um die Ästhetik des Irrational-Übersinnlichen, um die Ästhetik der Seele, der Moralphilosophie, um die Ästhetik sinnlicher Assoziationen, die an Ideen anknüpfen. Der rein bildhafte Ausdruck ist stereotyp. Eine allegorische Hauptfigur nimmt mit ihren Attributen die Mitte. Die moralische Physiognomie der Hauptfigur wiederholt sich in einer an Variationen reichen Umwelt, die sich mit Spezialfällen des Hauptproblems auseinandersetzt. In der Allegorie der Faulheit ruht die ausdrücklich als Desidia bezeichnete Hauptfigur in der Mitte auf einem Kissen. Alle übrigen Figuren müssen Sonderäußerungen der Faulheit affektieren. Sie lungern sich über einen Tisch, liegen im Bett und lassen sich von Teufeln bedienen. „De luiheid is des duivels oorkussen." Die ideale Gemeinde umschließt auch Tiere. Ein grotesker Teckelmensch läuft in einen Ast aus, der uns keinen Zweifel läßt, daß wir es mit rein vegetativen Existenzen zu tun haben. Der Riese, der schon beinahe ein Stück Landschaft ist, läßt sich durch die skandaloseste Störung höchstens zu einem literarischen Protest bewegen. Die nackten Menschen im lauen See scheinen bereit, in den großen Urschleim zurückzukehren. Das Käuzchen erinnert uns daran, daß die Faulheit eine Abart der Verrücktheit ist; denn das flämische Volk gab dem Vogel, der seinen Flug in der Dämmerung beginnt, eine andere Bedeutung als die Philosophie von Athen (Abb. 13). Das Blatt von der Wollust zeigt einen Zug, der einen Ehebrecher und eine Ehebrecherin öffentlichem Hohn preisgibt — ein unmittelbares Stück Volkskunde. Ein zerstörtes Ei scheint die Verschwendung der Zeugungskraft zu symbolisieren; das zärtliche Paar in der Glaskugel, die aus Boschs Garten der Lüste entnommen ist, mag vielleicht an die unsichere Heimlichkeit der Ausschweifung oder an die Gebrechlichkeit des Erotischen erinnern. Der Kerl, der sich selbst verstümmelt, trägt Mönchsgewand; der wüste Kleriker ist die Klage des ganzen Zeitalters (Abb. 14). In solchen Blättern wird die historische Identität der flämischen Seele voll offenbar; sie konnten nur im Rahmen eines Volkstums entstehen, von dem in unseren Tagen Félicien Rops herkam — auch er schrieb eine Moralphilosophie in Grotesken.



46. Bauernkirmess. Aquarell (Kopie von Peter II Bruegel nach Peter Bruegel dem Alten?). Wien, Albertina.



47. Kirmess. Kupferstich nach Bruegel von Peter van der Heyden.



48. Dorfkirmess. Gemälde von Bruegel. Zwischen 1566 und 1569. Wien, ehemaliges Hofmuseum.



49. Bauernhochzeit. Gemälde von Bruegel. Zwischen 1566 und 1569. Wien, ehemaliges Hofmuseum.

Im Lauf seiner künstlerischen Entwicklung gelangte Bruegel von der polymythisch-analytischen Art der beiden Suiten zu einem mehr bildhaften Ausdruck des Proverbalen. Gleichzeitig ging er von der diabolischen zur rein oder vorwiegend sittengeschichtlichen Groteske über. Die satirisch-lehrhafte Absicht blieb gewahrt. Der Alchimist, der seinen letzten Goldtaler einschmilzt, während die Frau die leere Geldtasche umkehrt und die Kinder an den Wänden eines Topfes lecken, und endlich mit der Familie ins Armenhaus gerät, ist ein bitteres Veto gegen eine tiefgewurzelte Torheit der Zeit (Abb. 16). Das Blatt mit der Quacksalberin geißelt den Aberglauben der Biederleute, die sich Kopfgeschwüre amputieren lassen, weil sie meinen, der Auswuchs enthalte den Narrenstein, der zur Verrücktheit führt. Das „synden van den key" war ein Thema theatralischer Sinnspiele und Kollektivgut satirischer Zeichner. Noch Jan Steen, Adriaen Brouwer und Hals der Jüngere haben das Motiv benutzt, um die Lächerlichkeit überflüssiger Affekte mit differenzierender Physiognomik darzustellen; und noch heute gelten die Einwohner von Poperinghe dem flämischen Volkswitz als „keykoppen". Die stärksten Impulse empfing Bruegel-Hogarth von den Problemen des gesellschaftlichen Lebens. Soziale Fragen verliehen seiner Schrift einen jähen Schwung. Der Kampf der Geldkasten mit dem kleinen Kapital, das im „spaerpot" klappert, hat die erstaunlichste Natürlichkeit bewußter organischer Bewegung, wiewohl es sich um ein äußerst imaginäres Geschehen handelt (Abb 17). Von hier führt stofflicher und ästhetischer Zusammenhang zu jener anderen Satire auf den Kapitalismus, die unter dem Titel „Elck" den profit particulier, das enrichissez-vous verspottet und bekämpft (Abb. 18). Elck ist chacun, nemo non, jeder; Elck ist die sinnliche Formel des Individuums, des Individuums in seiner gesellschaftzerstörenden Funktion, des Individualismus. Elck ist im besonderen Fall der Antwerper Bourgeois, der Antwerper Großhändler, der vor lauter Sorge um sein privates Wohl die soziale Solidarität vergißt und nichts von den spanischen Lanzen weiß, die am Horizont auftauchen — die er allenfalls mit der Logik des Hauptbuchs bekämpfen wird. Die Gewalt der Form ist der Gewalt des Inhalts ebenbürtig. Die Figuren sind in den Raum hinaufgewachsen — während die Tugendallegorien den raumbildnerischen Wert der menschlichen Gestalt ignorieren. Die Zeichnung wird größer, freier, bedeutungsvoller. Die Blätter erhalten bildhafte Komposition höherer Art. Den Gipfel erreicht diese Linie mit den genialen Zeichnungen der Küchen (Abb. 20 und 21). Der soziale Ton ist unmittelbar verständlich. Aber hier sind auch die prägnantesten ästhetischen Valeurs. Das Dreieck der Mageren im linken Vordergrunde, der Kreis der Muschelesser am Tisch, deren dürre Arme wie klappernde Radien in den Mittelpunkt hineinfahren, die gradlinige Bewegung der beiden, die den Dicken bitten, vorlieb zu nehmen — das sind Formen der Raumfüllung, die man preziös



50. Tanzender Bauer. Gemäldeskizze von Bruegel. Haag, Sammlung Valkenburg.

nennen müßte, wenn sie nicht so stark und so selbstverständlich wären. Phänomenal ist vollends die Art, wie die Gruppen aneinandergeschlossen sind. Der lineare Zug beginnt bei der äußersten Rechten, schwingt sich um den Tisch herum, fließt in den Körper der Frau, erstarrt hier, wird in scharfem Winkel zum Lederklopfer hinübergejagt, schießt von da zu dem betrübten Koch, rollt sich einmal um ihn herum und fährt nun ohne Bruch wie ein Ausfall, wie ein Florettstoß in die Ecke — um sich von dort in leichter Kurve wieder in den Zirkel der Tischgäste einführen zu lassen. So wird der Hunger zur geometrischen Figur — und man weiß nicht, welche Satire fataler ist: die auf die hungrige Gestalt oder die auf die Seele der Mathematik. In der fetten

Küche ist die geometrische Art von einem sicheren Instinkt vermieden. Hier gilt der einzelne. Die Komposition ist lockerer, biederer. Hier wirkt nicht die Linie, sondern der Haufen. Das Blatt ist eine Herde von Monumenten der Gefräßigkeit; die kühn gestellte, dicke Rückenfigur, deren Polsterschulter das fette Profil überschneidet, ist ihr Chef. Die flämische Rasse war von je zu einer feisten Sinnlichkeit prädestiniert; die Aufmerksamkeit, die Bruegel dieser Seite seines Volkstums zuwandte, ist nicht unproportional. Er behandelt das Vorzugsmotiv in dem gefräßigen Bauernlümmel, den die empörten Vertreter der Sitte in den Kofen stoßen. Das Blatt gehört zu Bruegels besten Leistungen; in seiner gedrängten, skulpturalen Art erinnert es irgendwie an eines jener figurenerfüllten Reliefs der Renaissance (Abb. 22). Das Luilekkerland ist die Apotheose der Schlemmerei (Abb. 23). Drei Glückliche — Student, Landsknecht, Bauer — spreizen sich wie die Speichen eines Rades um einen Tisch, auf dem die annehmbarsten Spezialitäten liegen. Der Krug kippt automatisch um, seinen Inhalt in das Maul des Scholaren zu ergießen. Das Ei wandert genußreif in der Landschaft herum; die Kakteen sind aus Kuchen gebaut; das Ferkel läuft „met het mes in den rug“ zu seinen Liebhabern und die Taube fliegt dem Kavalier gebraten in den Mund; der Baum, der am Ufer des Milchsees wächst, streckt sich artig dem Helden entgegen, der sich durch den Breiberg gefressen hat, und das Brathuhn bereitet sich zum Empfang, indem es sich mit Brunst in den Teller hineinserviert. Honny soit qui mal y pense.

Die Säkularisation der Kunst. Der Teil der Kunst Bruegels, der im engeren Sinn illustrativ heißen mag, erschöpft sich in dem umfangreichen Oeuvre, dessen wesentlichere Typen erörtert wurden. Es wäre jedoch unsinnig, die Betrachtung hier abzuschneiden. Die ganz großen Dinge sind nicht von dieser Hälfte. Von ihnen aber erhält das graphische Werk eine wesentliche Bestimmung seines Wertes. Während es vor der Majestät gemalter Werke der Spätzeit zurücktritt, reckt sich die künstlerische Gesamtpersönlichkeit ins Grenzenlose und geniale Blätter wie die Küchen werden zu leichten Aphorismen, die der Meister freigebig und anspruchslos in die Menge wirft. Nun erst werden die Proportionen des Gesamtwerkes deutlich: die schweren Gewichte liegen in der anderen Schale. Aber auch der Maler ist Illustrator; auch er hat den moralischen Nerv des erziehenden Lebenschronisten. Und selbst seine Maltechnik zählt ihn den Illustratoren zu, denn zumeist leistet sie das, was man illuminieren nennt.

Bruegels religiöse Bilder sind in der Tendenz illustrativ. Sie wollen das Heilige ganz nahe an unseren Lebenskreis heranführen — in dem Sinne wohl, wie Uhde und Steinhausen das versuchen, bloß unbefangener. Bruegels religiöse Bilder werden so zu Darstellungen flämischen Volkslebens. Der Meister wußte, daß Palästina andere



51. Bauernszene. Gemälde von Lukas van Valkenborch. Wien, ehemaliges Hofmuseum.

Menschen und Daseinsformen erzeugt, als Brabant. Schon Bosch hatte sich in archäologischer Treue versucht, und Bruegel kopierte ihm den Mohr auf einem Epiphanienbilde. Aber er empfand doch, daß das Archäologische nicht Sache des künstlerischen Geschmacks, sondern Sache eines sehr prekären Wissens ist. Bruegel hatte Geschmack, als er erbarmungslosen Heimatnaturalismus in seine religiösen Tafeln brachte. Er war aus dem Volk und sprach zum Volk. Das Volk aber ist nur da geschmacklos, wo es seinen Lebenston verleugnet. Es ist die innige Art des Volkes, die Dinge nicht aus ihren eigenen Gesetzen, sondern aus dem Vermögen des Volkes zu begreifen. Es ist das Geheimnis der Volkspoesie, daß sie im Grunde Volksprosa ist. Kunst ist anschauende Wahrhaftigkeit. Wahrhaftig sein: das heißt sein eigenes Dasein, seine Vorstellungswelt formulieren — nicht preziös, nicht schämig, nicht fälschend, sondern mit den reinen Trieben, die aus der Notwendigkeit kommen.

Die Kreuzschleppung ist ein flämischer Strafvollzug aus der Zeit der Carolina. Noch wird der Meister durch eine undefinierbare Scheu abgehalten, den hieratischen Ton des Andachtsbildes restlos zu tilgen. Die heiligen Frauen im Vordergrunde entstammen der religiösen Vorstellungswelt des 15. Jahrhunderts: antiquarische Idealkostüme werden mit der Tracht der burgundischen Zeit kombiniert. Diese Gruppe ist eine Insel. Wie Bruegel in der Folge der großen Landschaften die frommen Szenen, die den Titel geben — die Buße der Magdalena, die Eremitage des Hieronymus — in einen versteckten Winkel schiebt, um das Bild der alpinen Landschaft frei zu entfalten, so sind in der Kreuzschleppung die frommen Frauen aus dem herrschenden Stil und aus dem kompositionellen Zusammenhang des Bildes verbannt; sie führen ein vollkommenes Sonderleben. Von dieser unfreiwillig archaisierenden Episode führt ein plötzlicher Schritt zu einer revolutionären Betonung des Sittengeschichtlichen. Auch in der Farbe scheidet sich das Alte vom Neuen. Von der empfindsamen Blässe der Frauengewänder gelangt der Meister unmittelbar in die scharfe Welt der Wirklichkeit. Die Soldaten, die den Zug flankieren, sind in das frechste Zinnoberrot gekleidet. Der religiöse Gedanke entgleitet; die Ausbreitung treu gesehenen sittengeschichtlichen Details wird Zweck der Darstellung. Zur Linken kommen vom Hintergrund eilends gute Bürger, die sich nicht entschließen konnten, das wärmende Bett rechtzeitig zu verlassen. Ihre Mäntel flattern im kühlen Morgenwind. Den Weg zu kürzen, setzen einige Läufer über eine Pfütze; mit vorzüglich beobachteter Ruckbewegung wendet sich der Vordermann um, zu sehen, ob er bespritzt ist. Demütig grüßt eine Gruppe den Landpfleger, der ihrer nicht achtet, weil ihn ein aufgeregter Handel im Vordergrunde interessiert. Dort haben einige Soldaten den Simon von Kyrene angefaßt. Er ist als flämischer Bauer gegeben, der seine Ware zum Stadtmarkt bringen will. Die resolute Gattin hat Lamm und Krug auf den Boden gesetzt, um den



52. Marktszene. Gemälde von Joachim Bueckelaer. Wien, ehemaliges Hofmuseum.

Angegriffenen loszumachen; wieder ist Bruegel der intime Kenner der menschlichen Bewegung. Einige Biedermänner bilden respektvoll Spalier; voll mitempfindender Furcht fahren sie mit ihren Händen an den Mund. Ein wandernder Krämer, der mit Holzlöffeln und Katzenfellen handelt, läßt den Zug gemütsruhig passieren. Junge Burschen, die Kirschen essen, werfen einen Blick auf die Simonszene zurück. Christus selber, den der Maler in die Mitte der Gesamthandlung geschoben hat, ist die konventionelle Figur, an die der Erzähler nicht tastet. Vor dem Messias aber fährt der Karren, der die Schächer trägt; hier überläßt sich der Meister unbefangen seinem sittengeschichtlichen Darstellungstrieb. Der Karrenlenker hat die Beine hochgezogen, weil das Gefährt durch einen Tümpel rasselt. Man hat den fröstelnden Sündern den Rock bewilligt. Der vordere Schächer hört wenig auf die Worte des Franziskaners, der ihm in beweglichen Worten die Schrecken des jüngsten Gerichts malt; ihm ist die zeitliche Strafe näher, und er richtet einen entsetzten Blick auf das hohe Rad, an dem die Glieder eines Gerichteten verwesen. Weit draußen hat sich schon ein Ring von Gaffern um den Richtplatz gebildet; dort drüben, im Westen, ist der Himmel noch von nächtlichen Wolken bedeckt. Die Menge der Einzelheiten, deren jede das Gepräge der unmittelbarsten Beobachtung an sich hat, ist nicht aufzubrauchen. Aber bei aller Sorge für das Detail hat der Künstler der Handlung den raffiniertesten kompositorischen



53. Kopf eines Hirten. Gemälde. Fälschlich Peter Bruegel dem Alten zugeschrieben. (Eyckschule?) Wien, ehemaliges Hofmuseum.

Zusammenhang gegeben. Die Beziehungen von Glied zu Glied sind überraschend echt. Und die Elemente der Komposition sind wieder in eine Bewegung des Ganzen eingegliedert, die sehr klug mit dem Raum verfährt. Der Zug entfaltet sich in einem elliptischen Bogen; im Mittelpunkt der Bewegung steht ein Fels, den eine Windmühle bekrönt. Die absichtliche Umständlichkeit des Weges gibt dem Strom Gelegenheit, sich in die Breite und in die Länge zu dehnen; zugleich erhält die Bewegung der Masse eine angenehme lineare Regel. Aber das Einzelne wird nicht so bedingungslos an den Schritt des Ganzen angeschlossen, daß die Direktion langweilig würde. Mit feinem Gefühl weiß Bruegel die große Bewegungsrichtung zu biegen, ohne sie zu zerbrechen. Der Karren überschneidet die Bogenlinie höchst energisch; in einem sofort merklichen stumpfen Winkel zur kompakten Masse des Wagens und seiner Begleiter steht die kompakte Masse der



54. Kopf einer Bäuerin. Gemälde von Bruegel. München, Alte Pinakothek.

Simongruppe quer gegen die dominierende Linie — und mehr: vom Ersten der Grüßenden geht eine Linie aus, die an den bewußt geordneten Füßen der Pferde vorbeifährt und erst bei der Frau des Simon abbricht. Diese Komposition ist durchaus gewollt; aber sie ist nicht vordringlich (Abb. 26).

Die Kreuzschleppung ist bei allem mehr als eine Illustration des Biblischen, mehr als ein sittengeschichtliches Epos, mehr als ein lineares Schauspiel. Sie ist das spezifische Dokument außergewöhnlicher geschichtlicher Umstände. Hinter diesem Bild steht die Praxis einer Kriminaljustiz, die ihre Schrecken in den Dienst der politischen und religiösen Verfolgungen stellte. Das ist nicht willkürliche Deutung; das ist der besondere Plan des Bildes, ein illustrativer Dienst zweiten Grades, den es bewußt, wenn auch bloß andeutend, leistet. Gleiches gilt von der „Predigt des Täufers in der Wüste" (Abb. 27). Sie ist die Predigt des calvinistischen Agitators, der keine Kirche hat, die Rede des Waldgueusen. Der bethlehemitische Kindermord (Abb. 28) und die Schatzung sind gemalte Auflehnungen gegen die verfassungswidrige



55. Blinder Gähner (?). Kupferstich nach Bruegel von Lukas Vostermann.

spanische Invasion. Schwerlich war Bruegel entschiedener Protestant — sicher nicht protestantischer Parteimann. Sein kritisches Auge erkannte die Schäden der alten Kirche sehr genau; es sah die unerhörten Ausschweifungen des spanischen Regiments. Dennoch war er zu sehr Einzelmensch, um sich organisieren zu lassen; sein kritisches Wort blieb seine Privatsache. Wir wissen, daß er vor seinem Tode — zweifellos aus Rücksicht gegen die Hinterbleibenden — eine Reihe von Satiren gegen Alba verbrannte, die äußerst „bytigh" und „schimpich" gewesen sein sollen. Aber Menschen seiner Art können ihre Proteste nicht verallgemeinern; sie sind der Macht des revolutionären Schlagwortes nicht untertan; wenn sie das Neue achten und lieben, dann haben sie immer gewisse konservative Reserven.

Der Kindermord und die Schatzung sind in den Winter eines flämischen Dorfes versetzt. Die Stimmung der Tage unterstützt den Charakter der Handlungen. Weiß, fast blauend und rosig, weitet sich der Himmel über der Steuerszene, die bei aller Strenge ein Geschäft des Friedens bleibt. Man drängt sich nicht ohne Scherz an das Bureau,



56. Maler und Kenner. Federzeichnung mit Tinte von Bruegel.
Wien, Albertina.

das mit dem habsburgischen Doppeladler geziert ist. Dem Wirt ist der Zulauf. lieb; er beeilt sich, ein Schwein zu schlachten. Kinder bewerfen sich mit Schneebällen, und andere rudern sich auf Pferdekinnladen über die blanke Eisfläche. Ein Mann sammelt Holz; eine Frau kehrt die Gasse; Josef kommt mit der Säge, und die Madonna reitet den Esel, neben dem die Kuh trottet. Der Winteridylle folgt das Trauerspiel. Soldaten sind ins Dorf gedrungen, um den Befehl des Herodes zu tun. In der Mitte der Gasse haben sie die Kleinen zu einem Haufen zusammengeworfen, um sie im großen umzubringen. In einer Haltung, die Bastien-Lepages Mäherin vorausnimmt, sitzt eine Bäuerin im Schnee; der gebogene Leib des blutigen Knaben liegt ihr über den Knien. Ein Bauer schleppt sein Töchterchen herbei, um es gegen den Buben auszutauschen, den der Soldat davonzerren will; ein anderer holt in der Verzweiflung einen mächtigen Hund heran. Kriegsknechte stoßen Türen und Läden ein, und Bäuerinnen bejammern geschwätzig das große Unglück. Befehlshaber bleiben mitten im gräßlichen Trei-



57. Überfallene Bauern. Gemälde. Kopie von Peter II Bruegel. 1630. Stockholm, Universität.

ben unempfindlich. Der Himmel selber ist zugeschlossen. Blaugrün starrt er über der dämmerigen Landschaft; Baumsilhouetten, die der Schnee leicht konturiert, zeigen schwarz hinauf; selbst das trübe Weinrot der Ziegelhäuser ist nur eine Variante der Nachtfarbe.

Diese Winterbilder geben uns authentische Darstellungen des Lokals, in dem Bruegel aufwuchs und in das er immer aufs neue zurückkehrte. Dort leistete seine Kunst das Ursprünglichste. In diese Welt fielen aber dann und wann Tiroler Reminiszenzen. Wir dürfen wahrhaftig Bilder wie den Saulus auf dem Weg nach Damaskus (Abb. 29) nicht niedrig einschätzen. Das Saulusbild steht überhaupt am Anfang einer Alpenmalerei, die von oben in die Bergwelt hineinsieht. Welcher Weg von den flachen, unmotivierten Felsen, die eine ältere Malerei kindlich der Rahmenebene zu parallelisieren pflegte! Das großartige Profil der steil abfallenden Felswand, die Aussicht auf die Ebene, das tiefhängende Gewölk, die gestürzten Lärchen — das sind Dinge von imponierender Wahrheit, und sie sind um so gewaltiger, je plötzlicher sie in die Geschichte der Landschaftskunst hineintreten. Der biblische Charakter des Ereignisses tritt zurück; der himmlische Glanz wird zur natürlichsten Strahlung; alle Kraft wirft sich in die Darstellung des Landschaftlichen, der reinen Natürlichkeit des Aufzugs, in die Kühnheit, die es wagt, Felsen und Bäume durch ein paar große Rückenfiguren zu balancieren. Das titelgebende Ereignis spielt sich irgendwo im Hintergrunde ab. Irgendwo? Zwar wirkt das Bild



58. Spielstreit. Gemälde. Kopie von Jan I Bruegel (?). Vorlage etwa von 1568. Wien, ehemaliges Hofmuseum.

eher wie die Geschichte einer beliebigen Verkehrsstörung wie als biblische Hauptaktion. Aber tatsächlich liegt der gefallene Saul genau im Bildzentrum. Kann man einen Mittelpunkt diskreter herausarbeiten? Kann man ihn geistvoller verleugnen? Die Sache ist so einfach! Der an individuellen Bewegungen reiche Zug hat im ganzen Diagonalrichtung. Aber indem Bruegel die diagonale Bewegungslinie zu einer mit bedachtester Symmetrik gebauten Winkelfigur differenziert, indem er den Strom der Masse anschwellen und abschwellen läßt, gibt er der streng berechneten Lineatur die größte Harmlosigkeit — und so wird Sauls Bekehrung aus einer erbaulichen Szene zu einem Kompositionsproblem des Massenmalers. Das Bild ist wundervoll, aber es spricht ein wenig zu unserer Gourmandise. Kostbarer ist der Instinkt, der in den Winterbildern mit stiller Sicherheit, ohne repräsentativen Aufwand des Amtes waltet.

Folklore. Die Kreuzschleppung ist Volkskunde vom Geiste Theophrasts. Bruegel widmete einen großen Teil seiner allerbesten Kraft dem rein weltlichen Sittenbilde, dem der letzte Rest biblischen Vorwandes, religiöser Legitimation genommen ist. Das ganze Oeuvre Bruegels ist im Grunde Volkskunde. Aber in Bildern wie dem Fasching, den Kindern, dem Martinsfest, dem Narrentag, den Kirmessen von Hoboken und den großen Bauerntafeln erhebt sie sich zum unmittelbaren und ausschließlichen Bildzweck.

Bruegel betrat diese Bahn vermutlich früh; wenn wir einer problematischen Datierung trauen dürfen, 1553. In dieses Jahr versetzt ein später Stich das gemalte Original des Eislaufs, das uns verloren

ist. Wir wissen nicht, ob Bruegel bei dem Bild von Bosch abhing, der das Thema kannte. An sich selbst ist die Komposition für ein Frühbild sehr reif (Abb. 30). Die Anzahl der Figuren ist maßvoll; die Brücke wird zum wirksamen Mittel kompositioneller Gliederung der Tiefenlinie; trotz der Fülle auseinanderstrebender Details wirkt die Szene als Bildeinheit. Die Reiterperspektive ist die gegebene Methode, Erscheinungen analytischen Charakters zur Synthese zu machen; man denkt unwillkürlich an Manets Strandbild, das die Methode steigert, um das einzelne nur in der Summe zu erhalten.

Im Martinsfest baut Bruegel die Rotten der Bettler, die sich um das Weinfaß drängen, auf die natürlichste Art zu einer ergötzlichen Pyramide auf. Die kompositionelle Note fehlt im Faschingsbild und im Kinderbild vollkommen. Hier überläßt Bruegel die Einzelheit grundsätzlich ihrer eigenen Willkür. Er stellt sich selber hoch und versammelt die Pygmäen und die Narren innerhalb eines landschaftlichen oder architektonischen Rahmens. Sind sie erst da, so läßt ihnen der Freund die unbeschränkteste Freiheit der Bewegung. Er erprobt bewußt den Reiz des Unorganisierten. Man hat Momente, wo man meint, das kecke Experiment sei total mißlungen. Aber das sind sozusagen Atavismen in unserer Auffassung. Liebermann, Menzel haben uns daran gewöhnt, die Tatsache der Masse anders auszudrücken. Was beweist das im Fall Bruegel? Nichts. Bruegel hat in seiner Weise das nämliche gewollt. Die Analogie der Problemstellung ist überraschend; darauf kommt es an. Bruegel konnte zur Lösung die Mittel seiner Zeit und seines souveränen Künstlertums mobilisieren — mehr konnte er nicht. Er stellte sich bewußt die Aufgabe, die geschäftige Anarchie dieser Pygmäen, dieser Hanswurste künstlerisch zu meistern. Was uns an diesen Bildern stutzig macht, das eben konnte Bruegel und der Zeit als der vollendete Ausdruck der Tatsache gelten, die zur Diskussion stand: das Gesprenkelte der Farbe, das kaleidoskopische Durcheinanderpurzeln der Figuren war die stärkste Form, die das Zeitalter finden konnte. Besinnen wir uns so auf die Relativität jeder künstlerischen Tat, dann vermag auch impressionistisch flüchtige Überschau vor diesen Bildern zum Genuß zu werden. Auch diese Bilder sind eine Spezies von Impressionismus — nicht technisch, aber in der Absicht.

Was wollen wir übrigens? Ist dies liebenswürdige Nacheinander episch behaglicher Details nicht auch ein künstlerischer Wert? Liegt schließlich alles in der Gewalt des konzentrierten Augeneindrucks? Wir haben das Detail verloren — und sind damit vermutlich ärmer geworden.

Diese Enzyklopädie der Kinderspiele ist köstlich. Die kleinen Mädchen kleiden Puppen; mit übergeholten Röcken gehen sie zur Kindtaufe und ein andermal zur Hochzeit. Die Buben machen Seifenblasen; ein kleiner Filou operiert mit einer Wasserspritze, die eigentlich berufen ist, die Gesundheit zu fördern. In der Scheune schwingt eine

Schaukel; eine Schreckmaske bleibt ohne Publikum. In der Mitte spielt man Bocksprung, Topfschlagen, Marmelspiele; man führt Reiterkämpfe auf, man hält sich auf der rollenden Tonne, man übt sich am Barren, steht auf dem Kopf und verrenkt die Glieder; ein Mädchen klopft Ziegelsteine und macht mit dem roten Pulver einen kleinen Handel auf; ein Matz, der noch nicht vom Baum der Erkenntnis gegessen hat, studiert in der Nähe eines bedeutungsvollen Stühlchens Elementarfragen des Stoffwechsels. Das einzelne im Bild ist so unsäglich liebenswürdig, daß man sich zuletzt schämt, die reizende Unbefangenheit der Darstellung um ästhetische Forderungen veräußert zu haben (Abb. 31).

Unwillkürlich verlangt man vor dem Faschingsbilde nach einem literarischen Ton, der dieser Kunst näher ist als die Sprache der Nachgeborenen. Die Tafel liest sich ungefähr wie ein Text des alten Sebastian Franck, des Folkloristen, der uns im Jahre 1567 „alle Theil" der Welt „wahrhafftig" beschrieben hat. „An diesem Fest pflegt man viel kurtzweil, spectackel, spil zu halten, und stechen, turnieren Fassnacht spil. Da verkleyden sich die leuth, lauffen wie narren und unsinnig in der Stadt umb, mit mancherley abentheuwer und fantasey, wer etwas Närrisch erdenkt, der ist meister. Da sihet man in seltzamer rüstung, seltzame mummerey, die frawen in Manns kleydern, und die Männer in Weiblicher waat, und ist fürwahr scham, zucht, erbarkeit, frombkeit, an diesem Christlichen Fest theuwr, und geschicht vil büberey, doch verrichts gelt alles in der beicht, all bosheit und unzucht ist ziemlich an diesem Fest, ja ein anstandt. Etlich lauffen ohn all scham nackend umb, Etlich kriechen auff allen vieren wie die Thier, Etlich seynd Münch, etlich König*) auff diss Fest, Etlich gehen auff hohen steltzen mit fliegeln und langen schnäbeln, seind storcken, etlich bären, etlich Wilde, etlich Holtzleuth*), etlich Teuffel, etlich tragen ein frischen menschen kadt auff einem küssin herumb, und wehren im der fliegen, wolte Gott sie müssten im auch schneitzen und credentzen . . ." Die biedere Simplizität dieses Satzbaus, das prächtig ple-

*) Im Hintergrund des Faschingsbildes stellt Bruegel eine Szene aus dem niederdeutschen Sagenkreise dar: Valentin bekämpft in Gegenwart Kaiser Karls des Großen den Waldbewohner Ourson, seinen leiblichen Bruder. Zur Linken gegen den Vordergrund sieht man den Brauttanz der Zigeuner — jene Szene, die der Humanismus der Zeit umdeutend auf die achte Vergilsche Ekloge bezog („ . . . wenn der tölpelhafte Mopsus die liebreizende Nisa erwirbt, dann haben alle Liebhaber zu hoffen . . ."). Diese Zigeunerszene erscheint in einer flüchtigen Federnotiz Bruegels (Abb. 41) und auf einem unvollendeten Bruegelschen Originalholzstock, der sich im Besitz der Sammlung Albert Figdor zu Wien befindet. Die beiden Szenen scheinen stofflich mit Francks Darstellung übereinzustimmen, die von „Königen" und „Holzleuten" redet. Überhaupt gibt Francks Charakteristik der Fastnacht der „römischen Christenheit" im weiteren Verlauf eine ganze Reihe klarster Parallelen zu Bruegels Bild.

bejische Ingenium des Tadels ist auch der Stil des Malers, dessen Fasching die moralische Absicht in einer sehr positiven Darstellung des karnevalistischen Paradieses verbirgt (Abb. 32).

Bruegels Faschingsbild ist mit Krüppeln und Bettlern angefüllt. Das Thema reizte den Schüler des Meisters, der ein Blatt mit dreißig erstaunlichen Krüppelskizzen bedeckt hat und unter allen Formen des Menschen jene bevorzugte, deren extreme Abnormität eine bohrend naturalistische Darstellungskraft herausforderte. Die Psyche dieser Krüppelmaler ist etwas sehr Komplexes. Sie interessieren sich stark für das Pathologische; sie haben soziales Mitleid; aber sie haben auch den brutalen Humor, mit dem alles, was in ihnen gesund ist, auf Bilder entstellender Krankheit zu reagieren vermag. Das Dasein der Misérables war für Bosch und auch für den klareren Bruegel ein Grenzgebiet, das zur Diablerie hinüberführte: so wurde das Verlangen nach dem Argen angesprochen. Aber so leidenschaftlich etwa Bosch den fatalen Reizen des Kranken und Gräßlichen ergeben war — wenn er die Dämonen und die Krüppel mit bedächtigem Stift notierte, dann war auf seinem ausgetrockneten Gesicht das feine Flimmern momentaner Ironie, und die zahllosen Furchen seines Antlitzes ordneten sich leise zu einer köstlich intimen Figur geistreichen Behagens und zögernder Bosheit. Ähnlich Bruegel — doch minder preziös. Er empfand vor seinen Culs-de-jatte die Überlegenheit des Menschen, der nicht zu den Kranken und Verstümmelten gehört. Wer verkennt den grandiosen Humor, mit dem die Pariser Tempera gemalt ist? (Abb. 33). Wohl — aber wer verkennt die unheimliche Inbrunst, die der Maler aufbrachte, wer den tragischen Unterton? Man sagt, das Bild sei ein Votum für die Geusen. Sehr unwahrscheinlich, daß Bruegel in einem Bilde Sympathien erklärte, das uns zwingt, an einen Kaninchenstall zu denken. Eher möglich, daß Bruegel mit dieser Tafel gegen die Geusen sprach. Die einen empfinden die lachende Verzweiflung, die andern die reine Satire, die reine Karikatur. Das Bild ist sicher politisch gemeint gewesen. Aber ob es gegen die Geusen gerichtet war, die sich des Symbols hierarchischer Gewalt — der Bischofsmütze — bemächtigen, um das alte Spiel fortzusetzen, gegen die Geusen, die „um eine fette Beute den rechten Gang meiden" — oder ob es der halb jubelnden, halb desperaten Selbstverhöhnung zustimmte, die beim berühmten Geusenbankett im Hause Culembourg ihr Vabanque proklamierte: die innere Problematik des flämisch irrationalen Bildes bleibt, denn es ist an sich selbst moralisch doppelsinnig.

Lachend drängte sich das gesunde Bürgervolk herbei, wenn der heilige Martin — alljährlich im Oktober — den Wein verteilte, um den die Bettler sich rauften, an dem sie sich nachdrücklich betranken (Abb. 34). Der Beifall dröhnte zur Szene hinauf, sooft die Krüppel ihren Patron baten, er möge sie um Gottes willen nicht gesund machen, weil sie sonst ihre Einkommensquelle verlören. Man ergötzte sich an



59. Der Vogeldieb. Gemälde von Bruegel. 1564. Wien, ehemaliges Hofmuseum.

den Grimassen und Bewegungen der Unglücklichen, deren Abnormitäten eine scheußliche Profitgier chirurgisch herstellen ließ. Das mochte sein; die Leute zogen ihre munteren Konsequenzen aus einer Wirklichkeit, die sie begriffen. Im 19. Jahrhundert enthusiasmierte sich ein Kunsthistoriker an der köstlichen Sicherheit, mit der Bruegel die spezifischen Verrenkungen betrunkener Bauernweiber darzustellen wußte. Der Ahnungslose meinte den entsetzlich treuen Fries der epileptischen Frauen, die am Johannistag nach der Kirche von Meulenbeek bei Brüssel wallfahrten (Abb. 36). Es ist mißlich, wenn sich der Ästhetiker ungefähr in dem Augenblick mit redlich-heiterer Begeisterung am eindeutigsten Objekt vergreift, in dem die Mediziner photographische Treue der Krankenbeobachtung rühmen. So blamiert sich das feinnervigere Geschlecht der Gegenwart. Der Fall ist lehrreich und stimmt zur Vorsicht.

Im alten Brüsseler Museum hängt ein Bild, in dem Weltlichkeit und Modernität des alten Bruegel — welchem anderen könnte es gegeben werden? — an die Grenze des Möglichen getrieben sind. Was an Profanität er sonst auch gemalt haben mag: hier scheint etwas wie der letzte Akzent seiner Spannung zu sein. Kaum daß wir uns von diesem Bild noch im mindesten historisch distanziert zu fühlen vermögen. Es ist so profan und so modern, daß es schon wieder auf der anderen Seite ankommt — dort, wo Weltliches und Modernität nur noch ins Metaphysische überschlagen können.

Der erste Eindruck ist Unwahrscheinlichkeit. Nicht bloß Unwahrscheinlichkeit im Gesicht des sechzehnten Jahrhunderts oder des Meisters, der auf einem Schildchen als Maler des Bildes benannt ist, sondern Unwahrscheinlichkeit überhaupt. Man begreift nicht, daß dies Bild vorhanden ist. So einzig wirkt das Staunenswerte, daß eine ganze Galerie ringsum und Erinnerungen an Hunderte von Bildern keinen Weg zu dieser Tafel weisen. Ohne Beziehung zu Dingen, Personen und Zeiten, von denen man weiß, ungesellig, dennoch höchst tatsächlich und voll von Welt hängt sie, fremdartig auch durch die pastellartige Trockenheit der Tempera, die fast wie köstlicher Staub über den Poren der flandrischen Leinwand liegt, an einer Wand des alten Museums von Brüssel.

Als hätte man aus Grünspan eine feine Farbe mit vielen Stufungen gezogen, die in der Geschichte der Kunst nur einmal oder bloß bei einem, dem Boerenbruegel, vorkommt, sind Meer und Himmel gemalt. In der Mitte unten hält ein Mann mit hochroter Ärmelweste, grauem Koller, braunen Hosen die Gebärde eines Pflügenden inne. Die braune Erde legt sich in breiten und fetten Fladen um. Über dem Menschen, den Gott aus Erde schuf, damit er in Form und Arbeit die Erde verkörpere, steht als Mitte des Himmels eine Sonnenscheibe gelb, fern und ungeheuer. Von Gelb und Rosa zu Patinagrün und Blaugrau kühlt sich um sie allmählich der Dunstkreis ihrer Wärme. Im oxydgrünen Meer schwimmt ihr Spiegelbild. Ringsum führt da und dort das Rosarot, das um die Sonne



60. Der fliehende Hirte. Gemälde von Bruegel. Zwischen 1566 und 1569. Philadelphia, Sammlung Johnson.

in höchster Abgezogenheit kaum fühlbar glüht, wirklicheres Leben. Es formt sich zu Häusern und Dächern hüben und drüben, ist Abglanz auf hellgrauen Felsen, die aus den Tiroler Alpen oder von den Ufern der Maas bei Dinant hergewälzt sind, säumt als Zeltreihe das Bord eines erdfarbenen, mit Kanonen bewehrten Schiffes. Zur linken lockt Rosarot wie ein blasser Funke im Gebüsch. Rundet sich da nicht, unscheinbar klein, der Schädel eines Liegenden? Eines Spähenden vielleicht, dem die Luft unheimlich erschüttert scheint? Vor dem schweren Rumpf des Seglers zuckt Rosarot in sonderbarem Zickzackschnörkel auf; dies sind die Beine eines Stürzenden, der ertrinkt und dessen Fall die Federn eines aufgelösten Flügels umwirbeln wie Schneeflocken.

Ist dies Bild Weltweisheit? Die große Sage vom stürzenden Ikarus vollzieht sich abseits in erbarmungswürdiger und gleichsam intrigierender Nebensächlichkeit. Daedalus ist nirgends. In der Bildmitte senkt sich unwissend und dinglich, bar des Anteils an der Sonne und dem kühnen Flieger, der ihr entgegenstieß, der Kopf eines brabantischen Landmanns. Hinter ihm erhebt, dumpf erregt, ein Hirt mit knotiger Nase den schweren Schädel, abgewendet von dem Ereignis, verwirrt suchend oder ahnungslos. Der Fischer unten sieht nicht, was vor seinen eigenen Augen geschieht. Ein Vogel sitzt auf einem Ast. Schafe grasen. Das Pferd hebt einen schweren Fuß. Ein Messer liegt, Sinnbild alles Gleichgültigen, auf olivfarbener Böschung im Vordergrunde. Kein Dasein weiß vom andern. Teilnahmslose Sachlichkeit herrscht. Aber Wasser und Himmel, Baum und Stein sind in einen zarten Ton verwoben, den der heimlich liebende Künstler mit Luft und Sonnennebeln gemalt hat. Dreihundert Jahre vor Corot ist dies. Wie winzig er erscheint.

Drei oder vier Geschlechter vor Bruegel thronte die Mutter Gottes, blutete hieratisch der Gekreuzigte in der Mitte der Bilder über Altären. So malten die frommen Brüder Eyck und Rogier van der Weyden. Statt solcher Erbauung gab Bruegel die Welt: Erde, Meer und Himmel — Schöpfung. Dies Bild ist hart wie Politik.

Unerbittlich spricht sie: Dies ist die Welt. Drunten irgendwo sind die Alpen, Messina, die See. Aber auch Antwerpen und die Schelde sehn das unendliche Wasser und die Glocke des Himmels, hören die dröhnende Glut der Sonne und des Abends ihre sanfte Musik. Helden stürzen. Die andern pflügen. Male Rafael, wie der Römer vermag. Dies ist Niederland. Dies ist: De val von Ikarus. Dies ist die Welt, die ich sehe, und ihr Abstand vom Firmament.

Im achten Buch der Metamorphosen des Ovid lauten die Verse 217, 218, 219 und 220:

„Hos aliquis tremula dum captat harundine pisces
Aut pastor baculo stivave innixus arator
Vidit et obstipuit quique aethera carpere possent
Credidit esse deos . . . . . .“



61. Der Misanthrop. Gemälde von Bruegel. 1568.
Neapel, Nationalmuseum.

Kein Zweifel, daß Bruegel thematischen Anstoß vom Ovid empfing. Der Bauernmaler war Freund der Rederyker und liebte heimlich das Spiel humanistischer Beziehungen. Aber die Besonderheit intimer Wendungen, die Bruegel dem Bilde gab, wird angesichts der Verszeilen noch feiner. Im Gegensatz zum Ovid läßt Bruegel den Pflüger und den Fischer am Ereignis überhaupt nicht teilnehmen. Macht Ovid das heldische Geschick des Ikarus zur Episode und bekundet er damit Modernität eines späten Jahrhunderts, so überbietet Bruegel Episode und Modernität. Denn mehr noch als beim Ovid ist bei ihm — als wäre er ein Zeitgenosse des Degas — das Ereignis aus der Mitte an den Rand, ja aus dem Bewußtsein der Menschen in ein draußen gelegenes Nichts geschoben.

Boerenbruegel. Der Bauernmaler Bruegel ist im Grunde nicht mehr Folklorist. Der Folklorist hat den suchenden Sammeleifer der Brüder Grimm, das demokratische Pflichtbewußtsein Uhlands, die romantische Sentimentalität der Arnim und Brentano — also jedenfalls ein subjektives Pathos. Anders der Bauernmaler Bruegel. Er ist mit seinem Gegenstand identisch bis — die saloppe Wendung hat hier einen bedachten Sinn — zur Bewußtlosigkeit.

1559 und 1561 erschien jene kostbare Doppelfolge brabantischer Landschaften, die Rembrandt, Hobbema und die Ruisdaels entzückt haben muß, wenn sie die Serien kannten. Die Stiche des Cornelis Cort — desselben, der bei Tizian arbeitete — sind gut; aber sie können die Originale nicht erreicht haben (Abb. 35). Eine Handzeichnung des Münchener Kabinetts läßt ahnen, was hinter diesen Stichen stand (Abb. 38). Wie immer, wenn Bruegel nach der Natur, zumal nach der Heimatnatur, schuf, erreicht seine Technik hier eine zeitlose Macht des Ausdrucks; Jahrhunderte vor uns schafft sie Dinge, die aus dem Programm der Freiluftmalerei zu stammen scheinen. Mitten im 16. Jahrhundert lebte ein Maler, der den Geist Daubignys ahnend grüßte. Paysage intime! Barbizon! Die Assoziation ist nicht persönliche Ausflucht, die nach Hohem und Bekanntem tastet, um das Unfaßbare auszudrücken. Sie ist von einem Berufenen legitimiert. Millet hatte sein Atelier zu Barbizon mit Stichen nach Bruegelbauern ausgeschlagen. Der Bauer und seine Scholle sind aber in Bruegels Werk künstlerisch eins.

Millets Verhältnis zu Bruegel wurzelt in der Gemeinschaft des Ernstes, mit dem die beiden das bäuerliche Dasein betrachteten. Geht man dem Verhältnis nach, dann entdeckt man innerhalb dieses Ernstes starke Divergenzen — aber man entdeckt auch überraschende Übereinstimmungen im künstlerischen Gebaren. Van Gogh ließ Millet bloß als Zeichner gelten; er setzte sein Leben daran, den andern farbig zu machen. Unmöglich können Millets Farben mit Bruegels Farben verglichen werden. Auch Bruegel war zwar nicht Maler im Sinne van Goghs, aber er war ein machtvoller Kolorist. Wiewohl sich hier die Beziehungen vielfach überschneiden, bleibt eins: beide, Millet und





62. Niederländische Sprichwörter. Gemälde von Bruegel. 1559. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.



Bruegel, gingen von der Zeichnung aus. Bruegel scheint, so eifrig er nach der Natur zeichnete, nie Farbskizzen naer het leven gemalt zu haben. Er zeichnete und versah die Zeichnung mit Notizen, die dem Maler die Farbe abstrakt angaben. Das Gespannkroki gibt Beispiele. Es ist zeichnerisch ungemein fein; allerdings ist die originalste Wirkung verloren, denn die Tinte ist Retouche einer verblaßten Bleistiftskizze, und die tänzelnde Art der Konturierung, die uns frappiert, erklärt sich in diesem Fall aus der Technik nacharbeitender Übergehung. Diese Zeichnung ist mit Glossen versehen. Die Mütze des Kutschers soll „bruin ockker" und „vil wit gris" (trüb weißgrau) werden, das Koller „licht bruin ockker" (hell braunocker); das eine Pferd soll ein „swart pert", das andere ein „rot pert" sein (Abb. 45). In ähnlichen Abstraktionen sind die Farben eines Bauern festgelegt: „swardtte hoedt, grisse rock, swardtte broeck" (Hose), „swardtte leersen" (Stiefel), „swardtte pantens" (Rockschöße) geben dem Maler den Inhalt der Palette. Die Krokis sind zeichnerisch genußreich; es ist Erquickung, zu sehen, wie Bruegel der präzisen Forderung des sinnlichen Einzelfalls gegenüber sich mit Erfolg bemüht, die Schablone loszuwerden, mit der er an den Allegorien arbeitete. Aber die Farbnotizen bedeuten die Grenze seiner Kunst, „naer het leven" zu schaffen. Sie erklären auch die bei aller Wahrheit und Kraft immer generelle Art und Auflagerung seiner Farben.

Keine Ouvertüre kann besser auf Bruegels Bauern einstimmen als das Treppenhaus des ehemaligen Wiener Hofmuseums und Canovas zentaurentötender Heldentenor, der den furchtbarsten Moment so wohl zur Pyramide zu formen weiß. Man verbeugt sich dankend vor so viel Schönheit, und bedauert, nicht der großen Welt anzugehören, die das Urmenschliche so glücklich mit dem Salonfähigen zu verbinden wußte. Und man geht zu Bruegel, um lieber einen Klassiker zu sehen.

Bruegels Bauern sind in ihrer Umgebung durchaus inkommensurabel. Sie sind etwas ganz und gar Eigenes, Anderes, Besonderes. Auf welcher Seite man beginnt: Stoff, Charakter, Linie, Raumfüllung, Figur, Farbe — alles ist unerhört. Diese Bauernbilder wirken zunächst als Kolorit. In dem Saal sind bunte Sachen; aber neben Bruegel wird jede Farbe impotent. Die Wirkung kann unmöglich davon abhängen, daß Bruegel zwei, drei Farben mehr auf der Palette hat, obwohl sein lichtes Blau, sein volles Gelb, sein glänzendes Schwarz am stärksten im Gedächtnis bleiben. Das Geheimnis liegt einmal in der Ausbreitung. Bruegels Farben sind mit einer verblüffenden Strenge lokalisiert. Aber auch innerhalb der einzelnen Farbensphäre gibt es keinen Kompromiß; mit gleichmäßiger Energie sitzt die Farbe auf dem Feld, das ihr angewiesen wurde; mit der nämlichen Kraft, mit der sie ihr Zentrum behauptet, prallt sie gegen ihre Grenzen. Da ist kein Crescendo, kein Morendo, kein Tempowechsel: alles ist ein resolutes Forte, das in einem zugleich würdigen und temperamentvollen Maß voranschreitet.

Das Freskomäßige, Fayencenhafte, Intarsienartige dieser Farbe hat eine dekorative Macht, die in der Geschichte der Malerei vielleicht bloß einmal vorkommt. Diese Wirkung trotzt dem Ausmaß der Tafeln; sie haben bloß den Umfang mittlerer Staffeleibilder. So paradox es klingt: diese Malerei ist eigentlich illustrative Miniaturenkunst — sie ist ein frohes, naives Anmalen. Dem Problem ist mit Worten gar nicht beizukommen. Irgend etwas zwingt uns plötzlich, an die moderne Freilichtmalerei zu denken. Bruegels technisches Procédé ist — abgesehen davon, daß er Figuren prima malt — nichts weniger als impressionistisch; nirgends sitzt das Material rauh, pastos auf dem Grund; die Wiener Bilder sind alle in flacher, glatter Tempera gemalt und sehen aus wie poliert. Die Verwandtschaft liegt im Fehlen aller Galeriebräune, in der großen, lustigen Helligkeit des farbigen Gesamteindrucks. So scheint es kaum verwunderlich, daß ein geistreicher Kritiker Bruegel mit Chardin verglich. Leben wir übrigens nicht in einem Augenblick, der von der analytisch-kollektiven Art des Nurimpressionismus zu einer neuen Betonung der Umrißlinie und der Lokalfarbe weiterschreitet? Wohl — und hat man nicht in unseren Tagen eine Kunst erlebt, die etwas von der Art Bruegels weiterführt? Laermans.

Die Parallele ist unmöglich bloß äußerlich. Es gibt eine flämische Seele, und sie hat die Zeitalter überlebt. Es kann nicht Zufall sein, daß Laermans Jahrhunderte nach Bruegel ein Blindenbild — daß er es in jedem Sinn so malte, wie Bruegel tat: technisch, ästhetisch, moralisch. Die Generationen versammeln sich an einer gemeinsamen Quelle: Rops und die allegorischen Grotesken, Bruegels große Figuren und Laermans — das ist das Werk einer einzigen, unendlich komplexen Rassenpsyche, die sich trotz aller Brüche ewig erneuert.

Das Wundervolle der Erscheinung treibt unseren Eifer vielleicht zu weit. Laermans ist von stilhaftem Archaisieren nicht frei. Die Tatsache mag unseren Zirkel etwas stören — aber sie verdirbt ihn nicht. Herrlicher strahlt nun die Unbefangenheit des Alten. Millet verehrte ihn. Man täte Bruegel unrecht, wollte man Millet neben ihn setzen. Die Gegenwart entschließt sich, auch Millet zu den ausgesprochenen Stilisten zu rechnen. Wir finden seine Bauern sakral. Bruegels Bauern galten den Zeitgenossen als amüsant. Der Meister selber wollte weder die Unterhaltung der Großstädter noch den bäuerlich-proletarischen Protest. Vor den Bauern verzichtete der Mensch, der von Natur geneigt war, zu predigen, zu demonstrieren, zu moralisieren, unwillkürlich auf die moralische Stimmgabel. Das Objekt selber stand jenseits von Gut und Böse; plötzlich erhob sich Bruegel über das Ethisieren wie über etwas Literarisches, das man der Wirklichkeit gegenüber abwirft. Alles Persönliche wird still. Diese Bauerntänze, diese Kirmessen und Hochzeiten sind von einer Gegenständlichkeit, von einer „impassibilité", vor der Flaubert ohne weiteres die Waffen gestreckt hätte.



63. Landschaft mit Galgen. Gemälde von Bruegel. 1568. Darmstadt, Landesmuseum.

Die andern können nie den subjektiven Ton verleugnen. Marten van Cleve, Lukas van Valkenborch, Aertsen — sie alle stellen vor, zeigen, prostituieren. Der Kerl, der auf Valkenborchs leerem Bauernbild (Abb. 51) in die Szene weist, gleicht einigermaßen dem Chorus, der anstandshalber die persönliche Meinung des Dichters vorträgt, damit man nicht meine, er identifiziere sich mit dem tragischen Skandal: les voilà. Diese Künstler sind die wenig sympathischen Vorläufer jener Modernen, die wie Defregger die Idylle oder den Heroismus bäuerlichen Daseins beweisen wollen und uns darauf aufmerksam machen, wie nett diese Oberlandler doch sein können, wenn es Gott gefällt: wie tapfer, wie lustig, wie lieb. Ihr literarischer Adept ist Auerbach. Der Abkömmling Bruegels heißt Jeremias Gotthelf.

Teniers, Brouwer, Ostade brachten hohe malerische Eigenschaften, die wir bewundern. Den Bruegelbauern haben sie nicht gemalt. Sie malten ländliche Proleten, die sich kennen. Sie malten freilich in einer anderen Zeit; den Bauer, den Bruegel sah, vernichtete der Dreißigjährige Krieg, wenn ihn der Soldat Philipps übriggelassen hatte.

Vorderhand gaben sich die Zeitgenossen Mühe, das Dasein des flämischen Bauern im Bild zu korrumpieren. Bueckelaer gruppierte die Untertanen zu einem präsentablen Stilleben, das sich dem Beschauer anzüglich zukehren mußte (Abb. 52). Die Komposition muß jeden ordentlichen Menschen erfreuen. Hier fand die Zeit die Kunst, die selbst die bäuerliche Welt von Brabant mit den Gesetzen der italienischen Renaissance vertraut machte. Sogar das rauhe Bein des Landmanns wurde hier zum ästhetischen Phänomen. Auch Bruegel konnte bäuerliche Stiefelsohlen malen; aber er zeigte den Träger von hinten. Raffael hatte ihm nichts gesagt. Aber als ein kluger Pariser Buchhändler des 16. Jahrhunderts Bruegelsche Motive stahl, um die songes drôlatiques des Pantagruel zu illustrieren, da sprach er gelassen eine große Wahrheit aus.

Einzelfigur und Landschaft. Die Bauernmalerei bedeutete in Bruegels Kunstschaffen eine wesentliche ästhetische Neuerung. Der Künstler verläßt den hohen Standpunkt; er steigt zu seinen Modellen herab und stellt sich dicht an sie heran. Die Polymythie der Kreuzschleppung, des Todes weicht der Monumentalität der Einzelfigur. Die Linie, die mit der tollen Grete begann, wird siegreich fortgesetzt und mündet in einer Kunst, die alle Gewalt der Idee und alle Macht der Erscheinung in die Einzelgruppe oder in die Einzelfigur hineinwuchten läßt. So entsteht der Vogeldieb, der fliehende Hirt, der Misanthrop, der Überfall, der Spielstreit; so entsteht das Blindenbild (Abb. 59, 60, 61, 57, 58, 67).

Dreifach ist das Wollen dieser Werke einer reifen Zeit. Sie wahren den didaktischen Ton; sie zeigen stärkste Möglichkeiten menschlicher Bewegung; sie offenbaren die intime Schönheit der brabantischen Ebene und das Große der menschlichen Gestalt, die von der horizontalen Linie



64. Winterlandschaft (Februar). Gemälde von Bruegel. Zwischen 1567 und 1569. Wien, ehemaliges Hofmuseum.

der Landschaft zu machtvoller Erhabenheit hinaufwächst. Das Didaktische erhält einen Klang, der an die Weisheit Zarathustras gemahnt. Die seltsam eingewickelten Gestalten erreichen Wirkungen, die sich mit der Schönheit nackter Antiken messen mögen. Die Landschaft wird hier zum erstenmal in der nordischen Kunst der reine Selbstzweck, der die wahrhaft großen Formen findet.

Im Ausdruck der Bewegung zeigen die einzelnen Tafeln verschiedene Stärke. Die Bewegung des Vogeldiebes hat etwas merkwürdig Gerolltes, Geschwungenes, etwas ungewollt Affektiertes; selbst dem großartigen Flug des schweren Hirten scheint noch etwas Letztes von Bewegungsreife abzugehen. Aber der Spielstreit wäre Daumiers würdig; Delacroix würde ihn keinen Augenblick verleugnen. Die Geschichte der Kunst hat wenig Figurenkomplexe, die mit dieser griechischen Reinheit der Verknüpfung in sich zusammenhängen.

Man wird sich schwer entschließen, von der Figur des Hirten abzusehen — leichter gibt man die Anspielung auf den oranischen Prinzen auf, der sich bei der Ankunft Albas klug auf seine deutschen Güter verbannte. Aber wir wollen hier einmal vom Figuralen absehen — hier, beim Misanthropen, beim Überfall. Bosch hat Bruegels intime Landschaftskunst im Charlatan, in seinem verlorenen Sohn vorsichtig vorweggenommen. Bruegel setzte das Werk des feinen Alten bewußt und mit einem meisterlichen Können fort. Was Goyen im 17. Jahrhundert brachte, ist schon hier in ebenbürtigen Leistungen dargeboten. Bruegels zartwirkende Kraft in der Beherrschung des Atmosphärischen scheint von allen historischen Bedingungen gelöst zu sein; eigenmächtig treibt der Meister die Geschichte der Kunst voran. Wiewohl der Illustrator hier verstummt, müssen wir uns dieser revolutionären Taten erinnern; denn wir wollen das Ganze der Persönlichkeit.

Fast ohne Vorbehalt tat Bruegel kurze Zeit vor seinem Ende den Schritt zur reinen Landschaft. Für das Prinzip, das hier auftritt, bedeuten die Staffagen nichts mehr. Die Wiener Bilder sind absolute Natur (Abb. 64, 65 und 66). Die Schönheit dieser Landschaften leuchtet hoch über allen mühseligen Worten, die ihr entgegenstammeln. Lange zwingt sie uns das keusche Schweigen auf, mit dem sie vom ernsten Meister gemalt wurde. Allmählich nur erwachen wir zu einem bewußten Begreifen dieser Größe. Nun danken wir dem Künstler doch dafür, daß er mild die lieben Kleinigkeiten nicht vergaß, die wir im Prinzip ignorieren — und in Wahrheit brauchen, um die Macht des Ganzen zu ertragen. Wir danken ihm dafür, daß er die Winzer in den Weinberg stellte und die Landschaft mit dem fatalen Galgen garnierte, daß er den Dachdecker aufs Strohdach setzte und den Hof im Dorf mit Hühnern bevölkerte; wir danken ihm, daß er uns das Handwerk der Kornbrenner sehen läßt, daß er das Wirtshaus „Blaue Schute“ nannte, daß er den Sträuchern und den Bäumen japanische Reize an-



65. Herbstlandschaft (Oktober). Gemälde von Bruegel. Zwischen 1567 und 1569. Wien, ehemaliges Hofmuseum.

bildet und die vertrauten Elemente der Landschaftskomposition rekapituliert — den hohen Vordergrund, die alpinen Felsen, die sich auf dem flämischen Boden erheben. Und wir getrauen uns, den Blick abermals aufs Ganze zu richten; auf die befreiende, heilende Durchsichtigkeit des Herbstes, auf die schwere Trauer des Februars, durch den der Tauwind weht, auf die starre Verschlossenheit des Dezembers und seinen großen, festen Farbendreiklang. Dies dämmerige Weiß des Schnees, dies absolute Dunkelgrün des Himmels, dies absolute Nachtschwarz der Menschen und der Bäume — Erinnerungen, die ewig nachwirken, sah man das Bild nur einmal an. Aber diese Erinnerungen sind nicht nur optisch; sie wirken dunkle Reflexionen, und zwischen ihnen erscheint jäh das Antlitz des Mannes, der diese hohen Dinge geschaffen hat — seine gehämmerte Stirn, sein unsagbar tiefer, treuer Blick, der lange Rübezahlbart, der ihm die halbe Brust bedeckte, die Nervosität des robusten Kopfes.

In einem Bilde haben sich alle Linien der Kunst gekreuzt, die den Namen Bruegels trägt. Das Blindenbild in Neapel ist das universale Werk dieses Genius. Hier schuf der Moralphilosoph mit dem Bildhauer, der farbenreiche Figurenmaler mit dem Landschafter, der das tonige Blaßgrün der brabantischen Wiesen liebt, der soziale Denker mit dem komponierenden Geist, der über Linien, Richtungen, Räume gebietet. Im Hintergrund ruht eine schlichte Heimatlandschaft, die nur dem Meister der Folgen von 1559 und 1561 möglich war. Mit blöden Augen starren die letzten in die Luft, um im Moment der Gefahr, der ihnen plötzlich bewußt wird, einen Schimmer des Tages zu erhalten. Ihr Gang ist stockend, fast sagt man flatternd. Man sieht die homerische Furcht, die dem Menschen „von unten die Kniee ergreift". Mit einer unaufhaltsamen Notwendigkeit durchreißt die wahnsinnige Diagonalbewegung das Bild von der einen Ecke zur andern. Hymans möchte um dieser Bewegung willen ein Wort rehabilitieren, das längst den guten Klang verlor: der Wurf der Linie ist von akademischer Strenge.

Aus dem Kunstwerk führt uns die illustrative Moral in die Zeitgeschichte zurück. Bruegel rief nach einem Führer, der dem flämischen Volk und der kastilianischen Politik den rechten Weg zeige. Er klagte die große Not der Tage. Der Meister verließ die Erde ungetröstet. Wenige Jahrzehnte nach seinem Tode war das wirtschaftliche, politische und künstlerische Eigenleben dieses Volkstums niedergeschlagen. Das Nationalniederländische wurde auf dem engeren Boden Hollands weitergepflegt, das die wirtschaftliche, die politische und die künstlerische Hegemonie an sich riß und bald die prächtigste Blüte seiner Kultur in der Kunst Rembrandts erlebte. Rubens ging mit einer wunderbaren Freiheit den italienischen Weg, den Bruegel nur mit Mißtrauen betreten hatte. Aber Rubens war ein unvergleichlicher Einzelner; seine Kunst war kosmopolitisch, wiewohl sie mit belgischen



66. Jäger in einer Winterlandschaft (Dezember). Gemälde von Bruegel. Zwischen 1567 und 1569. Wien, ehemaliges Hofmuseum.

Säften genährt war. Vielleicht kommt übrigens der Tag, wo wir die Kunst Bruegels reicher finden werden als die des Rubens. Das Kosmopolitische ist nicht umfassender als das Nationale. Bruegels Kunst zog alle Konsequenzen, die in der flämischen Rassenseele warteten; das ist das Geheimnis seiner erstaunlichen Universalität. Er vereinigte alle großen Potenzen der niederländischen Kunst; es ist gleich unschwer, von Bruegel zu Eyck und Metsys, wie zu Rembrandt und Rubens zu gelangen. Das Gotisch-Spröde und die Gestaltungsfreiheit der Neueren sind ihm gleichmäßig eigen. Peter Bruegel der Alte war der am meisten umfassende Typus niederländischer Kunst.

Bruegel der Belgier. Seltsam ist, wie das Interesse der Menschen sich Großem zuweilen mit Beharrlichkeit versagt. Vor zwei Jahrzehnten war von Bruegel noch kaum die Rede: ihn kannte fast nur ein kleiner Kreis von Bewunderern, die freilich selber mehr kuriose Liebhaber seiner Absonderlichkeit als verehrende Diener seiner großen Menschlichkeit waren. Seit dieser Zeit ist mancherlei über ihn geschrieben worden; allein noch sieht es nicht so aus, als ob Bruegel im Bewußtsein der Menschen an die Stelle gerückt worden sei, die ihm entspräche. Sei es Mangel an äußerer Kenntnis seines Werks, das sich im Wiener Hofmuseum doch so mächtig ausbreitet und seit einiger Zeit auch von anderen Galerien stärker gesucht wird, oder Mangel an Eindringlichkeit des Betrachtens, der sich bei dem schier unvergleichlichen Nachdruck seiner Malerei und seiner künstlerischen Auffassung freilich bloß schwer begreifen läßt: es ist wahr, daß man noch immer geneigt ist, in Bruegel eine Spezialität zu sehen, der man weniger Aufmerksamkeit und Dank schulde als dem Klassischen.

Dennoch ist Bruegel selbst klassisch. Er ist klassisch wie alles Menschliche und Künstlerische, das von einer bestimmten Stelle geschichtlichen oder gegenwärtigen Lebens aus — und sei diese Stelle noch so eng umschrieben — zu einem bezeichnenden und bewegenden Gestalten des Daseins gelangt. Wahrhaftig vermochte dies Bruegel. Und wer könnte ihm abstreiten, daß seine Form — das heißt seine Art, Menschen zu bilden, ihre Rücken, ihre Beine, ihre Häupter zu wölben, seine Farbe, seine Komposition, sein Gefühl für die Aufteilung der Tafelfläche durch Formmassen und Farbenstärken und Farbendimensionen — jene Weite, ja jene metaphysische Unübersehbarkeit gewinnt, die allem Klassischen eigentümlich ist?

Blieb man in stofflicher Betrachtung einzelner Züge hängen, die wunderlich erscheinen? Stutzte man, erfüllt von einer an den Maßstäben der Renaissance abgenommenen Auffassung des Klassischen, vor der Gotik in seiner Malerei? Erschrak man darüber, daß in später Stunde diese Malerei, auf die Höhe einer eigenen und eigensinnigen Entwicklung geleitet, noch einmal alles Irdische und alles Jenseitige der Gotik mit ungeheurer Energie versammelte? War es unbequem, zu sehen, wie hier eine große Seele in unbeschreiblichem Ringen ver-



67. Die Blinden. Gemälde von Bruegel. 1568. Neapel, Nationalmuseum.

suchte, sich über sich selbst zu erheben, und wie sie schließlich auf sich selbst und ihre Widersprüche zurückkam?

Es ist möglich, daß Bruegel um dieser Schwierigkeiten willen in kommenden Jahren mehr begehrt würde als bisher. Das neue Verhältnis unserer Tage zur Gotik muß auch ein anderes Verhältnis zu Bruegel vorbereiten, — und um so mehr, als Bruegel wie wir selbst genau an jener Stelle steht, wo das materielle Gesicht der Dinge in das übersinnliche Gesicht übergeht und dies übersinnliche Gesicht sich in ein materielles Gesicht zurückverwandelt, wo also die ersten Feindseligkeiten zwischen einem einfältigen und einem zwiefältigen Weltbild beginnen. Bruegel ist genau der Schnittpunkt dreier Linien: der Gotik, der Renaissance und, so verblüffend der Anachronismus aussehen mag, des Barock. Er ist darum der Geist, mit dem wir ringen müssen.

Aber vielleicht arbeitet Äußeres vor. Es kam der Krieg. Es kamen Kämpfe in Belgien. Es kam der Moment, in dem die belgische Seele zu interessieren begann. Damit ist auch der Bruegel gegeben. Begreift man, ausgehend von zeitgenössischer Politik, den Belgier Bruegel, so wird man zu einer allgemeineren Betrachtung seines Wesens vordringen.

In solchem Sinn kann von dem Belgier Bruegel gesprochen werden.

Wenig ist darüber nachgedacht, inwiefern die belgische Kunst das Zeichen des belgischen Lebens ist. Man versäumte es, den Kulturbegriff Belgien in seiner Eigentümlichkeit wahrzunehmen; versuchte man aber, ihn zu erfassen und ein künstlerisches Gleichnis nachzuweisen, das ihn bezeichnet, so fand man wohl bloß den Rubens.

Aberwitz wäre es, der ungeheuren künstlerischen Bedeutung dieses Malers und dem so prachtvoll ausgefüllten menschlichen Typus Rubens das mindeste abstreiten zu wollen. Davon kann nicht die Rede sein. Auch ist es unmöglich, das besondere Belgische seines Lebensgefühls nicht mit staunenden Augen zu sehen. Das Brünstige und Strotzende seines Wesens ist ohne Zweifel ein vollgültiges Abbild der belgischen Daseinsart. Die tief im Fleisch und im Blut vollzogene Vermischung des Heidnischen mit einer barock gottseligen Christlichkeit kennzeichnet den Rubens als einen Belgier. Ihn verrät gerade auch jenes erstaunliche Maß von Weltbürgerlichkeit, das ihm den eindeutig nationalen Charakter raubt. Den Belgier offenbart just der gallische oder spanische oder italienische Trieb zur Eleganz der formalen Darbietung und zur zierenden, ja manchmal floskelhaft oberflächlichen Verbindlichkeit im Erlebnis wie im Ausdruck.

Aber schließlich muß es doch wahr bleiben, daß die Seele eines Volkes — oder eines Landes — reiner und stärker zum Ausdruck kommt, wo sie in sich selbst verharrt, als dort, wo sie ihren Eigensinn preisgibt, über sich selbst hinausgeht und wo sie, ihr örtlich und rassig gebundenes Wesen mehr oder minder verleugnend, einem gleich-

sam grenzenlosen Dasein zustrebt. Grenze ist Wirklichkeit und Deutlichkeit. Der großartige weltbürgerliche und fast auch über alle gesellschaftlichen Gegensätze trotz seiner Vornehmheit so unbegreiflich hinausgetragene Überschwang des Rubens war ohne die Auflösung gewisser ursprünglicher Stoffe seines persönlichen Lebens und seines Volkstums nicht möglich. Seine Kunst enthält daher neben ihren unsterblichen Schönheiten auch Leeren.

Anders ist der sonderbare Künstler, der hinter dem Rubens allzuoft vergessen wurde: anders ist Bruegel. Er bringt die gebundenen Elemente des Belgiertums zum Ausdruck. Er formt nur dies Wirkliche. Aber er formt es gründlicher als Rubens. Er formt es ganz. Einzigartig arbeitet seine den Allgemeinheiten der Renaissance noch widerstrebende und noch auf den Positivismus der späten Gotik gegründete Kunst die behaglichen und die düsteren, die naiven und die schwer sentimentalen, die komischen und die tragischen Eigentümlichkeiten der belgischen Seele hervor.

Der grundlegende Zug der belgischen Seele ist ihre Animalität. Man könnte, wäre Mißdeutung ausgeschlossen, statt von Animalität auch einfacher von Tierhaftigkeit sprechen. Der Belgier des Bruegel ist wie Bruegel — und wie Rubens — ein Menschentypus mit einem zur Erde hinabziehenden Schwergewicht. Es ist nicht Genremalerei, wenn Bruegel Bauern malt. Es ist nicht Zufall und ist auch nicht Berechnung. Darin ist vielmehr naive Bedeutsamkeit. Der Bauer des Bruegel ist der Grundtypus des belgischen Menschen. Er ist der Mensch, der nicht den intimen Reiz des Tanzes, sondern mehr das Krasse der Bewegung begehrt. Er ist der Mensch mit der dumpfen, derb zulangenden Geschlechtlichkeit. Er ist der Mensch, der den Lärm, den Trunk, die Sattheit, das Geschiebe der Kirmessen will — oder, wenn er dies alles nicht will, es doch aus dem tierhaften Verlangen nach massiver Geselligkeit fast schicksalmäßig aufsucht. Er ist der Mensch, der allem in einer fast unvergleichbaren und ganz besonders zähen Art anhängt.

Aber es wäre verkehrt, zu meinen, der Belgier des Bruegel sei einfach ein Bonvivant mit dem plebejischen Hintergrund belgischer Bauern und Handelsbürger der Reformation. Die begierdenreiche Animalität des Genießens ist beim Belgier des Bruegel — beim Bauer wie beim reichen Bürger, der die Bauernkirmes besucht, — nicht eine in sich lückenlos gerundete Sinnlichkeit. Diese üppig geformte Sinnlichkeit ist in den Gelenken mitunter gehemmt.

Bei dem Rubens ist es der Katholizismus der Gegenreformation, der den unbekümmerten Ablauf des feisten sinnlichen Daseins — wiewohl nur schwach — beirrt. Grausam aber sind die Beirrungen, von denen die Animalität des Bruegel und der Bruegelmenschen verfolgt wird. Der Mensch des Bruegel ist reiner Flamländer. Er entbehrt der sinnlichen Grazie, die der kosmopolitische Antwerpener

Rubens vom Süden und von aller Welt entlieh. Er flüchtet zu einer schwerblütigen Moral und zu Teufeleien, die halb lustig und halb verzweifelt sind.

Bruegels Werk ist voll von Moralitäten. Inmitten seiner aufschwellenden Begierden wird er von der Not des bösen Sünders geplagt. Der Genuß wird zum derben und feinen Fegefeuer. Malt Bruegel das Bankett der Bauern, so malt er sich selber als wunderlichen Gast hinzu. Wohl ißt und trinkt er mit den andern; aber inmitten des allgemeinen Wohllebens und der allgemeinen Völlerei führt er mit dem Dominikaner bittere Gespräche über Erde, Himmel und Hölle. Unter den Zeichnungen Bruegels ist eine Reihe der Todsünden. Bilder und Blätter sprechen täglich vom vergnügten Elend des menschlichen Tümpels.

Die Moralität wächst sich, da sie zuletzt an sich selbst verzweifelt, zu einem metaphysischen Pessimismus aus. Die Menschen, die Geschehnisse, die Dinge sind der Tücke voll. Alles, was erscheint und sich in Halbdämmerungen verbirgt, ist nur Larve bösartiger, peinigender, satanischer Verkettungen. Die Erde ist bloß eine Umschreibung der Hölle; die Unterwelt aber ist die eigentliche Erde. Hinter allem Sichtbaren und allem bloß zu Ahnenden lauert schmutzig ein Dämon. Keine Hoffnung, kein Dasein, keine Freude ist zuverlässig. Das Leben ist nichts als die ewige Versuchung des heiligen Antonius. So entstehn die vielen Zeichnungen und Bilder des Bruegel, die man Diablerien nennt. So entstehn seine Bilder der Verruchtheit, der Faulheit, des Irreseins und des Todes.

Diese Diablerien sind ein Werk des Klimas und der Landschaft. Sie sind weiter ein Ausdruck des belgischen Horizonts. Das Belgien Bruegels umspannt durch einen riesenhaften Handel die ganze Welt bis in die Tropen — und damit umspannt die Phantasie der Heimatmenschen an der Nordsee und an der Schelde die abenteuerlichsten Vorstellungen. Diese Diablerien sind aber auch ein Erzeugnis politischer Schicksale. Belgien war von jeher der klassische Kriegsschauplatz des westlichen Europa. Kein Land hat so viele Kriege gesehen. Auch in der Zeit des Bruegel ist es Kriegsschauplatz: es trägt die Kämpfe der Söldner Albas wider niederländische Freiheitskämpfer und trägt die Greuel der Inquisition. Die Schauer einer Landschaft, die sich in Nebel und Winter begräbt, und die Schrecken des Kriegs, der war, ist und sein wird, verdichten sich. In ihrer Verquickung werden sie die Grundlage des belgischen Daseins. Es kann nicht anders sein: die Menschen dieses Landes müssen sich in die Welt des Unheimlichen einwurzeln, und in diesen verhängnisvollen Boden greifen sie in Wahrheit nicht minder tief hinab als in den Nährboden ihrer breiten Sinnlichkeit. So werden sie unglücklich. So werden sie vielleicht auch böse, grausam — auf alle Zeit gotisch. Werden sie es, so geschieht es — man vergesse das nie — aus einer durch vielfältige Überlie-

ferungen bestimmten Verzweiflung am Leben, die so gut ihr Wesen bedeutet wie der Hang zum üppigen Genuß. Die Gebärde ihrer Sinnlichkeit ist ohne das Bestrickende und Sündlose romanischer Laster. Auf der anderen Seite aber kommt ihre Moralität gegen die rassige Hartnäckigkeit und Umfänglichkeit ihrer Gelüste nicht auf. So sind diese Menschen im dauernden Zwiespalt. So werden sie — sie mehr als andere Menschen auf der Oberfläche unserer Erde — zu Satanisten, und so klagen sie halb schmähend, halb entsetzt die Unheimlichkeit des Lebens an. Der Krieg und der Winter geben ihrer Klage besondere und verstärkte Form.

Doch damit ist ihr Leben nicht beschlossen. Es kehrt im Kreis zu seinen Anfängen zurück. Die Verzweiflung, die Moralität, der Dämonismus weicht einem neuen, höchst massigen Bekenntnis zum einfachen, pflanzenhaft oder tierhaft sinnlichen Dasein: zur prassenden Gedankenlosigkeit der Kirmessen, zu den Freuden einer des geistigen Tons entbehrenden Sinnlichkeit.

Das Bekenntnis zur Animalität formt sich zugleich als ein Bekenntnis zur Demokratie. In Belgien ist wie überall Aristokratisches zu Hause. Die Kunst gewann dort manches Mal die ätherische Gestalt vornehmer Mystik. Aber im Grund ist Belgien ungemein demokratisch von Jan van Eyck bis zu Meunier. Darum ist Bruegel der echte Belgier.

Demokratie ist ihm Protest gegen die Reichen. Demokratie ist ihm Hohn wider den feisten Klerikus. Demokratie ist ihm Kampf für die Armen. Bruegel ist kommunistischer Revolutionär. Aber nicht nur um diesen besonderen Inhalt der Politik bewegt sich sein Leben. Die Demokratie ist diesem Belgier etwas Allgemeineres. Sie ist ihm ein Ideal einfacher sinnlicher Zuständlichkeit des Lebens. Sie ist ihm ein Ideal fraglosen Genießens nach erdiger Arbeit. Sie ist ihm ein Protest nicht nur gegen die verderbliche Last des Reichtums, sondern auch gegen die ästhetische Spitzfindigkeit großstädtischen Dichtens und Denkens. Diese Anschauung von den Dingen verwirklicht er so realistisch wie symbolisch im körperlichen Bild Kirmes haltender belgischer Bauern.

So läuft das Leben des Bruegel von Ja zu Nein und von Nein zu Ja.

Man kann sagen, dies alles sei schlechthin menschlich. Man könnte sagen, mit Vorbehalten gelte es auch von uns Deutschen. Das mag daran liegen, daß Bruegel als Brabanter einigermaßen unseres Blutes ist. Aber ohne Frage grenzt er sich gegen den Rubens ab. In Rubens scheint das bei aller Lust am Sinnlich-Wirklichen doch tief Problematische des Bruegel ausgetilgt. Rubens scheint glücklich und nichts weiter. Rubens hat nicht das Fragende des Bruegel. Das Satte der niederdeutschen Rasse und ihre Unbeweglichkeit ist bei ihm durch romanische Form allen Beschwerden entrückt; so bleibt er wohlge-

fällig. Scheidet sich Bruegel der Antwerpener derart von dem Antwerpener Rubens, derart schon vom eigenen Landsmann, so scheidet er sich vollends von der weiteren Welt. Im übrigen — ist nicht alles Menschliche auf irgendeine Weise eins und alles?

Dies Menschliche ist der eigentliche Inhalt des Bruegel und seiner Kunst. Besonders ist merkwürdig, wenn es ein Weg zum Allgemeinen ist. Dies gilt stets; es gilt zumal von Bruegel. Durch Gegensätze gelangen wir seit diesem Krieg vielleicht zu einer erweiterten Menschheit. So gelangen wir durch Hemmungen und Widersprüche vielleicht zu einem in seiner allgemeinen Gültigkeit gesehenen Bruegel.

BIBLIOGRAPHIE

a) ALLGEMEINES*).

Berthold Riehl, Geschichte des Sittenbildes in der deutschen Kunst bis zum Tode Pieter Brueghels des Älteren. Berlin und Stuttgart. 1884.

Emile Mâle, Le renouvellement de l'art par les mystères à la fin du moyen-âge. Gazette des beaux-arts. Tome 31. Paris. 1904. (Eine ganz vorzügliche Studie über die Entwicklung des sittengeschichtlichen Realismus in der bildenden Kunst.)

Louis Maeterlinck, L'art et les mystères en Flandre. Revue de l'art ancien et moderne. Tome 19. Paris. 1906.

Alfred von Wurzbach. Niederländisches Künstlerlexikon. Band 1. Wien und Leipzig. 1906.

Louis Maeterlinck, Le genre satirique dans la peinture flamande. Bruxelles. 1907.

Max J. Friedländer, Von Eyck bis Bruegel. Berlin. 1916.

b) BRUEGEL**).

Georges Mélotte, Études sur les vieux peintres flamands: Pierre Brueghel. Bruxelles. 1864. (Selten.)

Alphonse Wauters, La famille Breughel. Annales d'archéologie de Bruxelles. Tome 1. Bruxelles. 1888.

Henry Hymans, Pierre Breughel le Vieux. Gazette des beaux-arts. Tome 3 et 4. Paris. 1890 et 1891. Sehr gute Arbeit.

Emile Michel, Les Breughel. Collection des artistes célèbres. Paris. 1892.

Axel Romdahl, Pieter Brueghel der Ältere und sein Kunstschaffen. Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses. Band 25. Wien und Leipzig. 1905. Neben dem folgenden Werk weitaus das wichtigste.

---

*) Über die allgemeine Kulturgeschichte Belgiens orientiert lebendig Guicciardinis Description des Pays-Bas. Zur Agrargeschichte vergleiche man das Handwörterbuch der Staatswissenschaften und die dort erwähnte Literatur. Schillers Geschichte des Abfalls der Niederlande bleibt ein Monument deutscher Kulturgeschichtsschreibung. Henne am Rhyn bringt in seiner Histoire de Charles-Quint eine Masse von Tatsachen. Über die Rederykers schrieb Jonckbloet in seiner niederländischen Literaturgeschichte. Die allgemeinen kunstgeschichtlichen Hilfsmittel (Mander, Renouvier usw.) bedürfen nicht besonderer Erwähnung.

**) Eine mit den bibliographischen Hilfsmitteln nicht festzustellende Arbeit von Pol de Mont über Bruegel, die 1905 in Haarlem erschienen sein soll, kam mir nirgends zu Gesicht. Bernard tut der Arbeit flüchtig Erwähnung.

René van Bastelaer und Georges Hulin de Loo, Peter Bruegel l'Ancien, son oeuvre et son temps. Bruxelles. 1907. Das grundlegende Werk über Bruegel, das jeder neuen Arbeit als Fundament dienen muß. Die kritischen Kataloge sind mit einer stupenden Sorgfalt ausgearbeitet. Der Band „Planches“ enthält die Reproduktionen der wichtigsten Gemälde und Zeichnungen des Meisters.

René van Bastelaer, Les estampes de Peter Bruegel l'Ancien. Bruxelles. 1907. Dies Werk reproduziert die Stiche nach Bruegel und begleitet sie mit kritischem Katalog und kritischer Einleitung. Das Werk stellt sich als erweiterter Auszug aus dem anderen dar.

Charles Bernard, Pierre Breughel l'Ancien. Collection des grands artistes des Pays-Bas. Bruxelles. 1908. Neben den beiden vorangehenden Werken entbehrlich, jedoch gut.

Leo Popper, Peter Bruegel der Ältere. Kunst und Künstler. Band 8. Berlin. 1910.

Gustav Glück, Peter Bruegels des Älteren Gemälde im Kunsthistorischen Hofmuseum zu Wien. Brüssel. 1910.

Max J. Friedländer, Ein neues Bild von Pieter Bruegel. Zeitschrift für bildende Kunst. Neue Folge. Band 25. Leipzig. 1914.

Max J. Friedländer, Bruegels Schlaraffenland. Ebenda. Neue Folge. Band 30. Leipzig. 1919.

Kurt Pfister, Bruegel. Der Belfried. Band 2. Leipzig und Brüssel. 1917—1918.

F. Roh, Ein neuer Peter Bruegel. Cicerone. Band 10. Leipzig. 1918.

Kurt Pfister, Bruegel. Leipzig. 1920. (Neue zusammenfassende Monographie, im Erscheinen begriffen.)

Galerien Europas. Heft 11. Pieter Bruegels „Tanz um den Galgen“.

c) BOSCH.

Karl Justi, Die Werke des Hieronymus Bosch in Spanien. Jahrbuch der Königlich Preußischen Kunstsammlungen. Band 10. Berlin. 1889.

Gustav Glück, Zu einem Bilde von Hieronymus Bosch in der Figdorschen Sammlung in Wien. Im nämlichen Jahrbuch. Band 25. Berlin. 1904.

Hermann Dollmayr, Hieronymus Bosch und die Darstellung der vier letzten Dinge in der niederländischen Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts. Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses. Band 19. Wien und Leipzig. 1898. Im hyperkritischen ersten Teil sachlich ganz verfehlt, aber durch Scharfsinn anregend; im zweiten Teil dauernd wertvoll durch eine universalhistorische, sorgsam dokumentierte Darstellung des Höllenglaubens.

Louis Maeterlinck, A propos d'une oeuvre de Jérôme Bosch au musée du Louvre. Revue de l'art ancien et moderne. Tome 20. Paris. 1906.

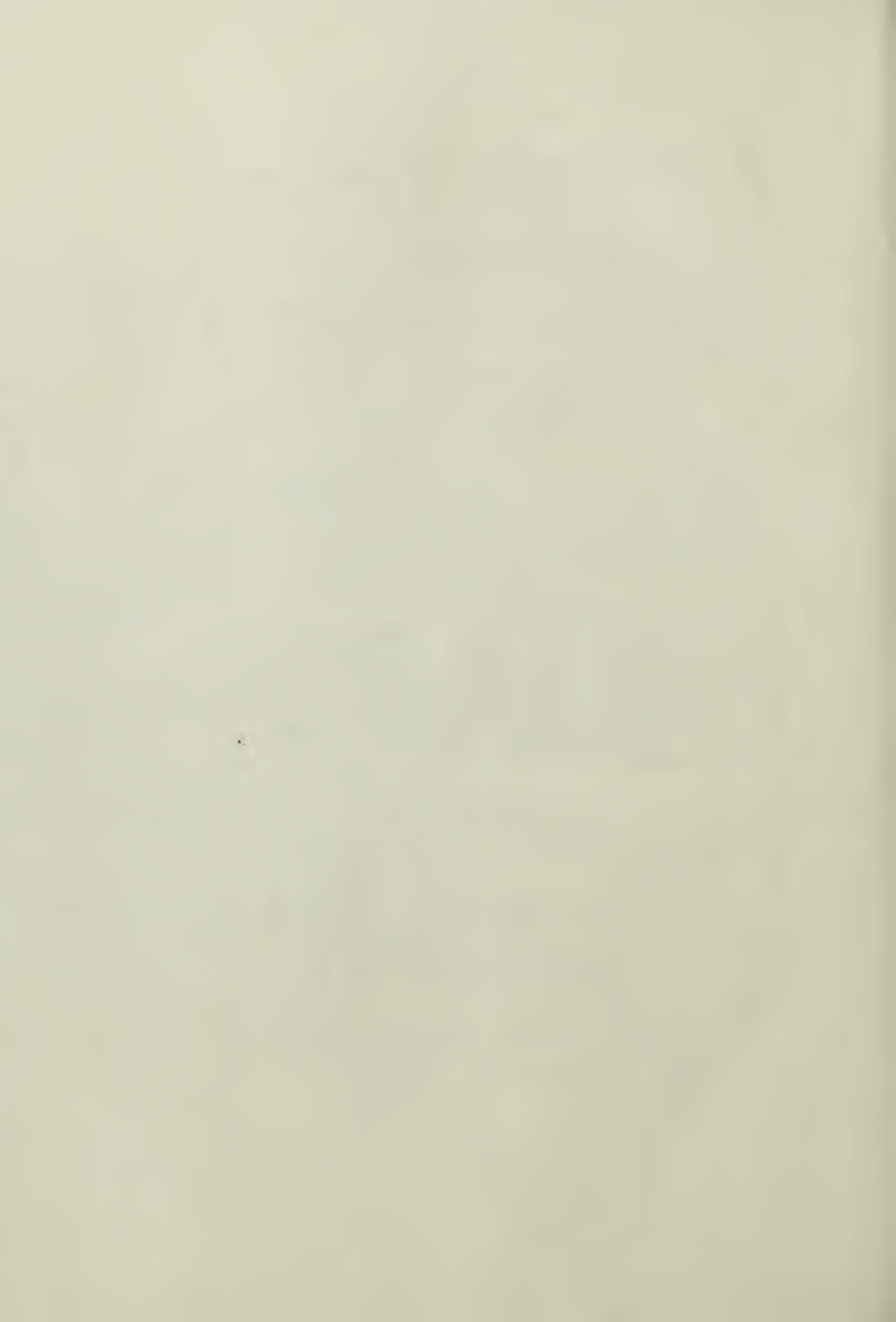
Maurice Gossart, La peinture de diableries à la fin du moyen-âge: Iheronymus Bosch, le „faizeur de dyables“ de Bois-le-Duc. Lille. 1907. Eine erschöpfende Monographie über Bosch, feinsinnig und exakt zugleich; eine Arbeit von kulturgeschichtlichem Horizont. Die illustrative Ausstattung ist unwürdig.

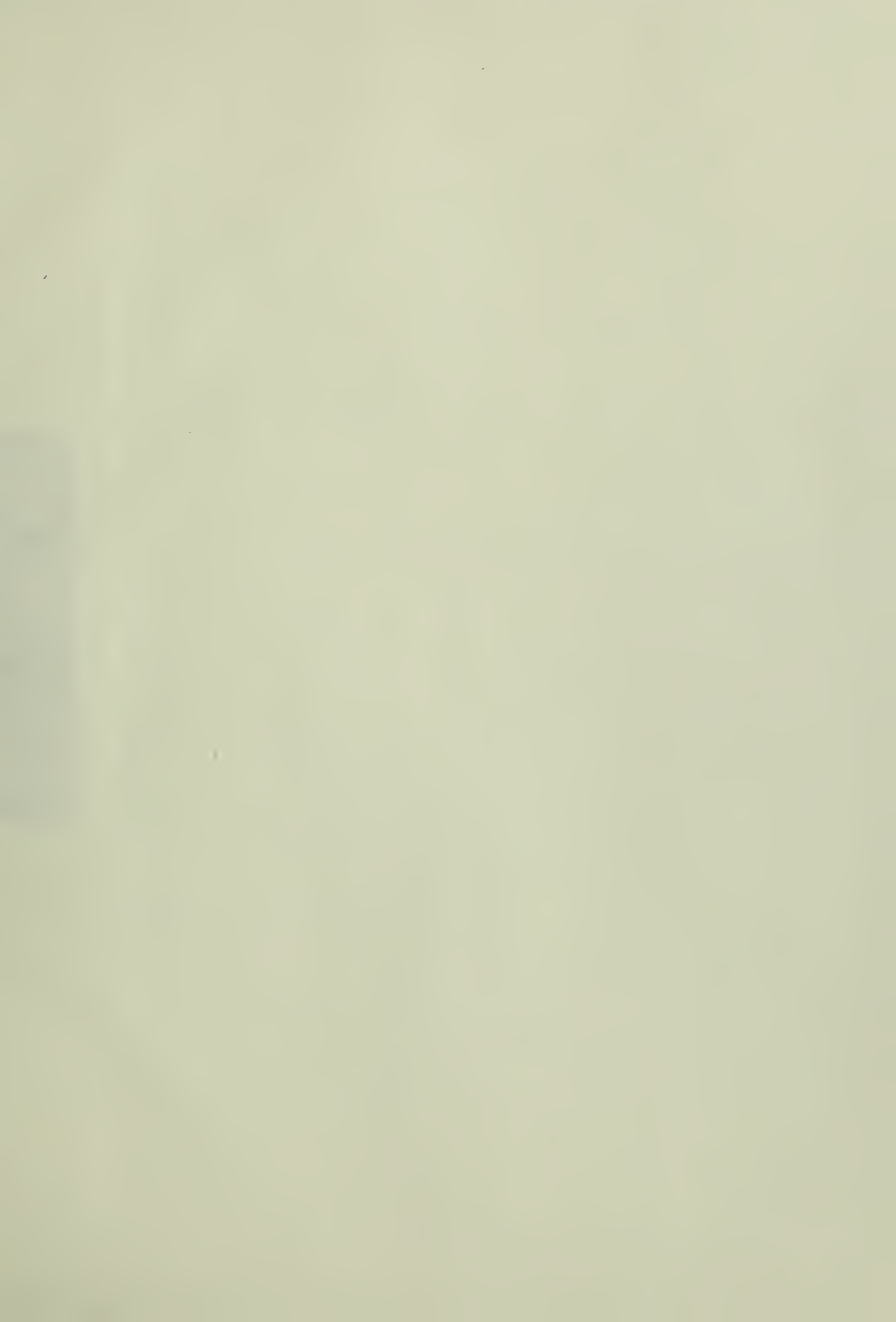
Paul Lafond, Hieronymus Bosch. Son art, son influence, ses disciples. Bruxelles et Paris. 1914. Monumentalwerk.

VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN

Buch- und Kunstdruckerei E. Haberland, Leipzig.







DER BAUERN - BRUEGEL

